Limbo ‘Cheers’, purgatorio ‘Frasier’. Comparaciones sobre dos comedias

Por **Jesús Pérez Caballero** - 03/03/2022





Cheers. Final

1. En este ensayo sobre las comedias *Cheers* (1982-1993) y *Frasier* (1993-2004) argumento contra su reducción a “una *sitcom* en un bar” y “una *sitco*m de un psiquiatra”, respectivamente. En efecto, en *Cheers* las cosas transcurren en el bar de Boston con ese nombre (cuando me refiera a este lugar, usaré Cheers, sin cursiva), mientras que en la serie protagonizada por Frasier Crane se nos cuenta la historia de un psiquiatra que, en su regreso a Seattle, la ciudad donde nació, y tras un periplo bostoniano de varios años, pasa a ser locutor de un programa de radio donde los oyentes le preguntan sobre problemas cotidianos de salud mental. En ese retorno –vivido por él como decadente–, ha de retomar la relación con sus padre y hermano, y, en general, empezar de nuevo.

2. Sin embargo, y siendo eso así, de esta serie y de la comparación con su serie matriz *Cheers,* donde nace el personaje del doctor Crane, se deducen algunas ideas que permiten defender a ambas producciones como continuadoras de tradiciones como la de la comedia clásica de Hollywood, al poner en marcha mecanismos cinematográficos ya vistos en Ernst Lubitsch (1892-1947), Frank Capra (1897-1991), Billy Wilder (1906-2002) o en el Michael Curtiz de *A la caza de herederos (Jimmy The Gent,* 1934) y, por supuesto, *Casablanca* (1942), por destacar algunos.

3. La comparación entre estas dos series no es solo anecdótica. Es decir, no se debe únicamente a que los creadores sean los mismos –los hermanos Glen y Les Charles, y James Burrows, “dos mormones y un judío”, como comentaban ellos de sí mismos, en una expresión que podría aplicarse al Herman Melville que escribió *Moby Dick–,* sino que, desde los presupuestos que sugiero, se posibilitan reflexiones filosóficas, mucho más fértiles que la enumeración de qué hacen los personajes a lo largo de las temporadas.

4. Para desarrollar mi ensayo, propongo algunos hilos conductores. Así, explico aspectos como la idea de equívoco, y su correlato con la idea de puerta, en tanto cambio de nivel; o el modo en que se estructuran los personajes de estas comedias, sea como binomios o mediante tríadas. Además, destaco que ambas series posibilitan entender términos como “familia” o “adolescencia”; analizar el peso de los animales para dar un trasfondo, tan profundo como caricaturesco, a acciones o situaciones; o señalar el rol de objetos en los escenarios ficticios donde transcurren los episodios.

5. Como punto de partida, no es abrupto pensar a los personajes de *Frasier* desde un marco con los rasgos de un purgatorio, y a los de *Cheers* en un limbo. Consideremos que las grandes líneas por las que transita la serie *Frasier* son la pugna de cada personaje por adecuarse a una situación personal y espacial nuevas. Frasier, al divorcio y al regreso a la ciudad de su infancia. Niles Crane –hermano menor de Frasier y psiquiatra como él, aunque en un consultorio privado–, por salir de un matrimonio nefasto y estar con su nueva amada Daphne Moon, que es un modo, también, de diferenciarse de su hermano sin desdeñar lo que tienen en común (psiquiatría, esnobismo), pero reevaluando su situación a la luz de la irrupción de Frasier en su mundo. Martin Crane, padre de ambos, debe adaptarse a su viudez y a devenir un lisiado –recibió un balazo en la cadera y tuvo que jubilarse anticipadamente de la policía, además de usar bastón de por vida e ir a rehabilitación–, que pasa a vivir con su hijo mayor. Lo mismo podemos extender a las mujeres protagonistas. Daphne, la inglesa que emigra a Estados Unidos, hace el camino personal inverso de Niles, y pasa de noviazgos breves y discontinuos a casarse y ser madre, lo que supone, también, un cambio de contexto fulgurante: de criada de Frasier y fisioterapeuta de Martin, a cuñada de aquel, nuera de este y esposa del rico (gracias a su primera ex esposa, aunque casi lo pierda por culpa de su segunda ex esposa) Niles. Por su parte, Roz Doyle, otra emigrante –esta vez interna: de la rural Wisconsin a la *microsoftera* Seattle–, pasa de buscar sin descanso nuevas relaciones con hombres, a también ser madre, además de separarse de la tutela de Frasier –entre hermano mayor putativo, falsa promesa de noviazgo y asimetría de clase remarcada, entre ambos personajes, a cada segundo y a fuego–. Roz terminará como directora la cadena de radio donde, hasta ese momento, fue productora del programa del protagonista. Incluso Eddie, el perro al que Martin trata como uno más, se debate entre la incondicionalidad del ex policía y la hostilidad de Frasier y Niles, que terminan aceptándolo –aunque solo como parte de su padre, no por sí mismo–.

6. Ese marco contrasta con el estatismo, casi meduseo, de *Cheers*. Una paralización de limbo, de antesala, de lo que no pudo ser, con algunos deslices al infierno, como cuando discuten más fuertemente, a lo Strindberg, Sam y Diane, o cuando el bar se quema en 11.1 –pero son no son infiernos definitivos, puesto que, como nos enseña *El diablo dijo no (Heaven Can Wait,* Ernst Lubitsch, 1943), en el infierno hay ascensor–. El marco de *Cheers*, sin embargo, hace admisible el experimento de una serie donde los hechos suceden, mayoritariamente, en el espacio extremadamente acotado del bar, definido por un cuadrilátero central, rodeado de la barra y de cuatro salidas:

—Al exterior, por unas escaleras, que, al ser un bajo, hace que los personajes solo vean la cara a quien abre la puerta (de los demás solo ven sus pies o su torso) y que dan al bar un aspecto de gruta.

—Al restaurante Melville's, por unas escaleras que solo suben, pues la entrada al bar es por las mencionadas anteriormente.

—A la oficina de Samuel Malone, protagonista de la serie, divorciado, ex beisbolista (como el John Doe/Willoughby del *Juan Nadie* de Capra), ex alcohólico y dueño del bar, aunque en un momento de la serie pasará a ser, también, ex de eso último.

—Y a una sala de billar, por un pasillo al fondo.

La puerta, como en el limbo, refuerza qué supone la entrada y qué la salida, y ambas son, casi, casi también en *Cheers,* bautismales, separando a los parroquianos de quienes nunca entraron al bar bostoniano. Tal función liminar contrasta con el uso que se hace en las puertas en *Frasier,* que explico, más adelante, a partir de la idea de equívoco. Baste decir, de momento, que en esta serie y al contrario que en *Cheers,* las puertas conectan lugares dentro de un mismo espacio (en general, la casa cuando pasa a ser un centro de enredos) y son parte de la comicidad, casi como cortinas o telones, en la tradición del vodevil, y, más atrás, del teatro yidis y de las canciones de Ben Bonus –a lo "canciones del mendigo"– o Mordechai Gebirtig.

7. Es más, la puerta de Cheers no solo separa a lo clientes de los no habituales y de los desconocidos, sino que tiene una función ominosa. Por ella –seguramente para remarcar el afuera y reforzar el bienestar de quienes están dentro de este bar–, suelen, en contraste con el *no news is good news,* centrar las malas noticias, sintetizadas, por ejemplo, en algo tan traumático como los matrimonios cancelados en el último momento. Escribo de memoria, por ejemplo, que, en el bar, Sumner Sloan abandona en el primer episodio a la estudiante, de buena familia ("educada para estar con reyes") y con pretensiones de escritora, Diane Chambers —tan clave para *Cheers* como es Niles en *Frasier:* de hecho, ambos engullen, como la tierra al muerto, a los personajes principales de cada serie, Diane a su pareja Sam, y Niles a su hermano Frasier–, cuando estaban a punto de casarse. También en el recinto, a finales de la primera temporada, se prepara una boda por conveniencia entre Sam y Diane, al exigirlo el padre fallecido de esta en su testamente, para que la madre no pierda su fortuna. Pero el enlace no sucede, al discutir los novios justo antes: Sam miró a una clienta recién llegada de manera que a Diane le pareció ofensivo, quizás con razón… Aunque, ¿no se trataba de una boda de conveniencia y daban igual sus sentimientos?

8. La boda queda cancelada, pero se nos regalan momentos a lo Noël Coward –"eres un tipo de Noël Coward, pero con licencia de licores", le dirá en 4.6 Diane a Sam, cuando quiere alabarle para que le preste quinientos dólares– o, mejor aún, del Édgar Nevile de *Alta fidelidad*. El chofer de la familia Chambers, para salvar a la madre de la quiebra, se casa con ella y le asegura que tiene dinero para mantener cómodamente a ambos. Ante las preguntas de su futura esposa, el chofer alega que "según las leyes de etiqueta una dama nunca pregunta cuánto robó su chofer a su difunto marido". Ambos salen por la puerta del bar y el chofer, socarrón, le pregunta a su ex empleadora si quiere manejar de camino a la casa, a lo que ella responde, jocosamente: "depravado" *(kinky,* que también podría traducirse como "vicioso").

9. Es también en el bar Cheers donde la hija del *barman,* Ernie Pantuso, apodado "Entrenador" *(Coach,* por haber entrenado a Sam, que se lo llevará al bar como empleado), decidirá no casarse con su prometido, pues Pantuso, comparándola con su esposa fallecida, le hace ver que ella vale más que su prometido patán. Es en este bar, ya funcionando como un caldero de abandonos, donde Diane se percatará de que nunca quiso a Frasier –tampoco la actriz Shelley Long simpatizó con el personaje que el guion le ponía como futuro marido– y la cadena de causalidades iniciada en el bar llegará hasta la cancelación de su boda en Italia. El mismo Frasier acabará regresando al bar, haciéndose un parroquiano más, a veces alcohólico, a veces depresivo, y pidiéndole, luego, matrimonio, en ese escenario, a otra habitual, Lilith, que, en el mismo bar, le anunciará que lo abandona por otro (11.6-7), haciendo que el psiquiatra esté a punto de suicidarse, lanzándose desde las alturas del edificio de Cheers. En una misma mesa del bar, una mujer rechaza la petición del matrimonio del Coach, y Carla –la camarera principal, de la que luego escribiré más– la petición de mano de un profesor, mentor de Frasier, que se enamora de ella (y la embaraza de su sexto hijo). La misma Carla está a punto de no casarse con el amor de su vida, Eddie, por una serie de malentendidos propios de la atmósfera del bar (6.3-4)… Un amor de su vida sobre el que, al enviudar, descubre que era bígamo (8.7). Tampoco se casará Rebecca –la gerente nombrada por la compañía a la que Sam vende el bar, a finales de la quinta temporada, y que termina siendo un personaje más– con ninguno de sus jefes. Por ejemplo, con el señor Teal, gracias a la intervención de Sam como falso novio anterior (7.4), lo que, por cierto, constata que los no-noviazgos de Sam con Diane o Rebecca son más verdaderos que muchos reales. Y la misma Rebecca aparece como hechizada al responder "NO" –cuando, a todas luces, quiere decir que "SÍ"– a las continuas propuestas de matrimonio de Don (11.26), llevando el problema de la imposibilidad matrimonial en el bar Cheers a un alucinante daño neurológico (el moderno hechizo), como los descritos por Oliver Sacks. Don se marcha y Rebecca se sienta haciendo como que todo ha sido un sueño, como podrían estar sentados todos los rechazados lotófagos en ese bar, maldito, al menos, para esos compromisos.

10. Casi parece un axioma complementario que, cuando un personaje sale del bar, es para que le suceda algo malo. En 1.4, Carla pide a Sam que no la despida porque no quiere pasarse el día en casa, con sus hijos ("la tribu de los Brady, pero con machetes", los llamará; en otro episodio habrá una cena de los protagonistas en casa de Carla y acabarán todos manchados de pastel, a lo *slapstick).* Cliff regresa cada noche con su madre,

para escarnio suyo y de todos. O Norm huye de una esposa, Vera, que, por cómo la describe, es la alegoría de la verdad más plúmbea, entendida como inercia, monotonía, lo que queda después de agotar todas y cada una de las conversaciones posibles ante alguien que te acompañará siempre. “No puedo tener hijos; miro a Vera y, simplemente, no puedo”, dirá en 1.15… Aun así, hay que remarcar que siempre, adánico, volverá a ella (su único amor y, de hecho, la única mujer con la que estuvo, según sabemos en 2.20), mostrando cotas de amor contradictorias con esas afirmaciones, pero reales con lo que suele ser un matrimonio: asumir la posibilidad –no sostengo que siempre sea así– de que se puede rechazar a la pareja y, al segundo después, seguir ambos allí: asumimos las “ventanas tapiadas” *(ferestrele zidite),* por usar la expresión de Alexandru Vona, y hay que tantear una nueva luz.

11. Otro ejemplo de que fuera de Cheers se está peor es que Sam quiso, tras su desamor con Diane, escapar del bar dando la vuelta al mundo en su velero, y terminó naufragando (el mismo Norm, tras una falsa alarma médica, decide cambiar su vida y anuncia que se muda a una isla; pero luego descubrimos que se ha escondido en la oficina de Sam, por miedo a aparecer como cobarde por arrepentirse de su mudanza insular)… Solamente Diane y Frasier, cada uno poniendo todo el país de por medio y yéndose a la costa oeste, opuesta a Boston (la una, a mitad de la serie, a Los Ángeles; el otro, al final, a Seattle), explicitan que Cheers no es el caldero donde quieren pasar el resto de sus días, aunque sea imposible no haberse impregnado de él.

12. En muchas de esas ocasiones, a la irrupción de quien entra por la puerta está acompañada por la intromisión, entre cómica y fatalista, de una llamada telefónica (hay dos teléfonos en el bar, uno en la barra, y otro en el pasillo). Bárbara, la ex esposa de Sumner, llama al bar para decirle que puede recoger el anillo que perteneció a su abuela y dárselo a su prometida Diane. Sumner va por él, pero no regresará. Diane se enterará por teléfono que, de hecho, su prometido ha cambiado los billetes de avión y está viajando con su ex esposa a Barbados, el que iba a ser su destino de luna de miel –como venganza hacia el mundo, la misma Diane también juguetea con los dados del espaciotiempo de modo aún más extremo: los seis meses que pidió a Sam para terminar una novela y regresar con él se estirarán a seis años–. La prometida del Coach recibe una llamada de su hija donde se le comunica que ha ganado la lotería y se siente con tanto dinero que su prometido se le torna, súbitamente, un extraño. De hecho, ese episodio termina con Sam, Diane y el Coach a punto de salir por la puerta, tras asumir que la novia millonaria no regresará. Hasta el último segundo, el Coach, vestido de etiqueta, pensó que su prometida iba a volver con él y que se casarían… Pero, cuando se están marchando, suena el teléfono de la barra. El Coach responde, pero nunca sabemos quién está al otro lado: el prometido, sin dejar hablar al desconocido interlocutor, pero haciendo como que es su ex prometida, le espeta que todo está bien, que su amor ha terminado y que ha asumido ya la cancelación de la boda, puesto que entiende que, objetivamente, nunca podrán estar juntos (“no hablas tú, es el dinero quien habla por ti, por lo que no puedo creer lo que me dices”, le había dicho antes). Y es por ese impulso fatalista del teléfono en *Cheers* que, en la última escena de la serie, los protagonistas, reunidos, discutiendo sobre el sentido de la vida, lo dejan sonar, sin responder, aunque cada uno de los personajes enuncie quién podría estar llamándoles al bar –sus esposas, su madre, sus hijos–. Eso les sirve como acicate para saber que es hora de salir de Cheers –al menos esa noche; metafóricamente, para siempre: los personajes salen de la serie en el último episodio–, e ir con quienes los esperan afuera. Todos se marchan, menos Sam y Norm, el vendedor y el cliente, el armazón institucional y simétrico del bar, el amo y el esclavo. Después, Norm también se irá, y solo quedará Sam.

13. Observadas detenidamente, las rupturas que generan la puerta y el teléfono suelen ir unidas, pero son de naturaleza distinta. Por un lado, la entrada de alguien por la puerta del bar supone, mientras se camina por una calle geográficamente determinada, saber que existe esa gruta, y animarse a descender por unas escaleras a ella. La puerta de Cheers se abre y dentro, los conocidos o los desconocidos, amables u hostiles, hacen caso o ignoran al cliente, que, como cualquiera que entra, debe hacer o decir algo: está expuesto y el proceso es un trazado claro entre los extraños y los habituales. De, estos, entre los que moran allá por trabajo (Sam, Coach y Carla; luego, Woodrow “Woody” Boyd, el camarero que sustituye al Coach tras su fallecimiento; y Rebecca, cuando se marche Diane, que se entronca tan corporativamente en el bar que, en

un principio, solo quiere casarse con sus jefes), los que reposan en el sitio por costumbre (Norman y Cliff, o la pléyade de rostros que vemos, alternamente, durante los once años de la serie) o aquellos que han llegado con un aureola transitoria, y, por tanto, deben hacer algo para pertenecer a alguno de los anteriores grupos: Diane, Frasier y Lilith.

14. En realidad, estos tres transitorios forman un todo. Lilith será la esposa, y luego ex, de Frasier, y parece una versión extremada, por cincelada y correcta, de él. Es, por así decirlo y con una pizca de exageración, un Frasier vaciado de alcoholismo + depresión + *hybris* + tendencias suicidas y el vacío resultante se rellena con vigorexia de la mente + represión sin mácula religiosa y percibida como científica, como tarareando, mental y hieráticamente, un himno de la alegría + visión acertada de sí misma un segundo después de la catástrofe + tendencias a expandir por el mundo robots equitativos. De ese sumatorio se tiene a Lilith (siempre que se admita mi exageración).

15. Mientras, Frasier y Diane siguen un proceso vital casi idéntico, hasta poder plantear que son dos caras, la masculina y la femenina, del mismo personaje. A Diane la abandona su prometido justo antes de la boda, y Diane abandona a Frasier justo antes de su boda. Tras el abandono, Diane se refugia en Cheers y, mediante un proceso de humildad que la hace aclararse sobre qué quiere, termina mudándose de ciudad (a Los Ángeles) para ser una escritora reconocida. Frasier, igualmente, recae en el bar tras el abandono de Diane y allí conoce a su próxima mujer, y tras esta confesarle, en el mismo bar, que lo engaña, se divorcian, y regresa a Seattle para ser un exitoso locutor de radio (que, a su vez, es otea cura de humildad, por los obligados contactos con audiencias populares y compañeros de trabajo sin su educación). Ambos, también, y a pesar de tener maestrías en psicología, nos muestran dudas enfermizas en sus relaciones de pareja, y quizás eso es lo que hace que vuelvan a mudarse (Diane con un amago de regreso de Los Ángeles a Boston, Frasier dejando Seattle por un amago de trabajo en California, para virar en el último momento a Chicago). *Siempre continúan buscándose,* auténticos militantes del ocio del autoconocimiento. Ambos repiten los patrones de la priorización del éxito laboral, que siempre les llega ambiguamente (brotes de psiquiatra frustrado, él; de escritora frustrada, ella). Ambos, también, afines en sus idealizaciones malsanas: Frasier, buscando el ideal de alguien inexistente (¿quizá una Diane cincelada como Lilith?). Diane, tal vez, un Sam literario, vaciado de la *samidad*… Recordemos que la veamos en un episodio de *Frasier* con un joven actor que, en la obra de teatro que ha escrito sobre sus años en el bar Cheers, interpreta a Sam… ¿No significará eso también un primer paso para reconocer la vulgaridad de buscar amantes cada vez más jóvenes, y que lo que le asqueaba de Sam, su virilidad y su vulgaridad, la imposibilidad de reducir su cuerpo al silogismo, es lo único que, ya cincuentona, la mueve amorosamente?

16. Por añadidura, la entrada por la puerta del bar permite, siempre, que las personas se relacionen gradualmente con los habitúes –por usar el galicismo que tanto gusta a los chilenos–. Tal gradualidad se debe a las preselecciones mencionadas que, como clientes, hacemos antes de abrir: estar en Boston, pasar por la calle donde está ubicado el bar Cheers, bajar las escaleras, entrar por una puerta y tener que pronunciarnos sobre la reacción de quienes están dentro, además de comportarnos conforme a lo esperable de un cliente. En cambio, si lo pensamos bien, la naturaleza de la llamada telefónica es siempre abrupta. Un teléfono posee una carga entre siniestra y surrealista, en ecos del teléfono de *El desvío* (*Detour*, Edgar G. Ulmer, 1945) y que recoge la obra de David Lynch, y ello a pesar de que las noticias que nos lleguen por este medio puedan ser buenas. Al fin y al cabo, el teléfono es sinestésico, por vulgarizar una situación donde hablamos a un aparato que reproduce lo dicho por alguien invisible, como si a nuestros pensamientos les brotasen personas que se mudaron lejos. Ese es el núcleo del teléfono, el de la irrupción, y los guionistas de *Cheers* lo explotan al depositar en ese objeto decisiones, tan importantes, como el percatarse Diane que no se va a casar ni con Sumner, ni con Frasier, ni con Sam… Aunque con todos ellos haya amagos de segunda parte (con Sam, hasta tercera, cuarta, quinta… Oncena).

17. Para entender esa *cuerda* que une a la puerta de Cheers con el teléfono del bar, propongo pensarla desde el molde ofrecido por los tres capítulos del Quijote donde aparece el "retablo de maese Pedro". En esos episodios, de la segunda parte del libro, vemos a Pedro, un titiritero –se trata, sabremos después, de Ginés de Pasamonte, uno de los galeotes que don Quijote liberó por error en la primera parte– que ofrece dos representaciones en la venta donde se alojan el protagonista y Sancho Panza.

18. La primera representación insufla el error en los espectadores, haciéndolos creer que hay algo mágico en un mono que, a preguntas sobre el pasado o el presente –nunca sobre el futuro, pues estaría vedado por ser potestad divina–, se encarama a Pedro/Ginés y le castañetea en una oreja, dando la impresión de que transmite conocimientos a su amo. Así, el titiritero, que previamente se ha informado de los huéspedes, ofrece respuestas ambiguas o con trazos de verdad que dizque le acaba de transmitir el mono. El truco funciona, puesto que la mayoría de los espectadores creen que, efectivamente, el mico traído de África por cristianos liberados de la esclavitud musulmana, platica. Por su parte, Don Quijote cree explicar esa fantasía con una más omnicomprensiva (y ortodoxa religiosamente), la de que el mono está poseído por el ("maese Pedro su amo debe de tener hecho pacto tácito o espreso con el demonio"). En fin, podemos resumir lo descrito, según los parámetros sugeridos, en una fantasía que opera jerárquicamente, esto es, de arriba (la escenificación) hacia abajo (los espectadores), puesto que el engaño se mantiene.

19. Sin embargo, tras el truco del changuito llega la puesta en escena del retablo, con un romance donde una noble francesa es capturada por unos musulmanes, que la retienen en Zaragoza. En el momento en que se representa el rescate de la noble y la persecución de sus captores, don Quijote alucina y considera que eso está sucediendo en realidad, que las figuras son personas de tamaño natural y que, para que se logre la huida de la noble, él debe combatir a los perseguidores. Blande su espada y destroza figuras y retablo, poniendo fin a la representación con tal *epílogo tsunami*. Como siempre que Alonso Quijano causa un mal real, Sancho indemnizará con el dinero de bolsillo para sus aventuras. En lo que respecta a mi exposición, se puede deducir que, en este caso, la fantasía es horizontal, puesto que vendría de abajo (el espectador, esto es, Don Quijote) hacia arriba (la escenificación), con lo que se rompe el engaño.

20. Sin embargo, el modo en que se desarrollan ambas fantasías no debería alejarnos de que –como Diane y Frasier, como la puerta y el teléfono del bar Cheers– son dos caras de la misma moneda o, por utilizar la metáfora propuesta antes, las une la misma cuerda. Quiero decir que la mentira del mono susurrante envuelve a los espectadores y la mentira que sufre don Quijote únicamente "rompe la baraja" por la propia acción del caballero andante, que la impugna (aunque, de nuevo, como hizo con el truco del mono, por razones equivocadas). Esto es, Don Quijote y los demás espectadores no dudan de que el romance sucedió tal y como se cuenta –salvo matices de petulancia como Don Quijote aclarando que los moros, para concitar a la población en su territorio, no tañen campanas de iglesia–, igual que no dudan de la capacidad intelectiva del mono susurrante. Lo que es un *cubetazo de realidad* no es el discurso de Don Quijote, igual de fantástico, aunque sin las reglas de cortesía de la ficción representada en el retablo, sino su acción, su ruptura de la convención de la representación ("contra la titiritera morisma"), y que servirá para los casos en los que los espectadores no crean en lo recreado por un retablo. Pero tanto el truco del mono, creído por todos, como la representación del retablo, aceptada por los espectadores, tienen un estatus igual (incluso la segunda se considera "histórica")… Salvo que la primera es imposible y la segunda, siendo posible, no sucedió así y, además, está enmarcada por el retablo, lo que permite la coartada de la ficción.

21. Establecidos estos presupuestos, puede sostenerse que, en la serie *Cheers,* la puerta equivaldría no a la entrada al retablo, sino a un truco equivalente al susurro que el maese Pedro inventa. En el caso de la serie creada por los hermanos Charles y James Burrows, es la convención de que puertas afuera del bar no hay nada, ¡absolutamente nada!, salvo espíritus y pensamientos –y las combinaciones fantásticas que ellos generen, como cuando en 11.2, tras arder el bar por accidente, Carla ha de trabajar de camarera en un limbo

B, un bar llamado Pubb's, de luces de neón, televisiones internacionales, promociones temáticas y cebos de gratuidad, antesala del infierno en vida para la generación posterior a la de los parroquianos de Cheers–.

22. En cambio, el teléfono funge como la espada quijotesca; es decir, por mucho que se haga como que afuera de Cheers no hay nada y que solo importa el bar, el mundo exterior tiene innumerables modos de filtrarse intramuros, aunque a veces sea mediante el instrumento inconsciente de una espada o un teléfono quijotesco, como cuando Carla, antes de responder, pregunta en voz alta a los clientes:

—¿Quién no está?

Y la mayoría silenciosa levanta la mano, es decir, los habitúes piden con ese gesto que la mesera diga a quienes los buscan que no están allí. *Lemingos lubitschianos*[2]*,* no quieren que los encuentren, puesto que creen en el mito de esconderse en un bar, como muchos lectores creen en el suicidio en masa de tales roedores. Sin embargo, eso, a la monomanía de un objeto como el teléfono –escribo "monomanía", pero es mi pataleta por la inexorabilidad tecnológica de ese y tantos aparatos actuales–, le tiene sin cuidado, porque la respiración del teléfono es seguir sonando, y servir de indicio acústico de que permanecer en ese dentro/afuera que es el bar Cheers no significa jamás *salir de o entrar a sí mismos,* si no otra cosa (mucho mejor, por menos capciosa).

23. Porque, además, afuera hay personas que nunca vemos. Por ejemplo, Vera, la esposa del contable y diseñador de interiores Norman, un borracho tan parte del mobiliario que puede recordar que algo en el bar sucedió "dos dueños atrás". O la madre de Cliff, el cartero entre el hitchconiano Norman Bates y el melvilleano Bartleby[3]. Entre esas figuras fantasmagóricas también se encuentran quienes abandonan a alguien en el bar, como Sumner Sloan (casi anagrama de Samuel Malone y de pronunciación similar), y que, alegórico, solo aparece para las grandes decisiones: es clave en el primer episodio donde aparece Diane (1.1) y en su adiós (5.26). El mismo Derek, hermano de Sam y lo contrario a este –se nos dice que es un abogado internacional, rico, culto, sensible, rubio, ojos azules–, que al proponer a Diane ir a Europa y, probablemente, casarse, desencadena que esta y Sam deban aclarar qué esperan el uno del otro… Pero de Derek solo escuchamos su voz y lo vemos fugazmente, pero sin que nunca se nos muestre su rostro. Incluso, también, hay paisajes fantasmales, de lo que pudo ser y no fue, como la carrera deportiva truncada de Sam, por señalar el fracaso más evidente.

24. La sensación de retablo en *Cheers* la acrecientan los personajes principales que, más que un rol arquetípico, lo tienen adjudicado, guiñolesco, repetido. Una de las claves de lo cómico en la serie es la figura del donaire, el par de un personaje que lo completa, pero de un modo bufonesco. Matizo: podría ser que, a pesar de lo grotesco, estos pares sean más inteligentes (o quizá la expresión sea "más prudentes") que su par *normal,* como podía serlo el bufón *limonoviano* y astuto frente al rey ensimismado por su inherente estupidez o por la vorágine en que lo colocan los asuntos importantes que debe resolver urgentemente. Así, podemos imaginar a los personajes principales de *Cheers* como a bicéfalos que comparten un cuerpo. El donaire de Norman es Cliff; la de Diane, Carla; y el de Sam, el Coach.

25. Así, Norman es inteligente, de mordacidad tan explosiva como, habitualmente, resignada. Río o piedra que habla encaramado a su taburete, folla por obligación –pero ni quiere, ni contempla otro modo de hacerlo–, trabaja como descanso entre toma y toma de cerveza, y su entrada al bar está ritualizada: hace un comentario ingenioso sobre el fatalismo de ir a tomar, como cada día, desde siempre, su cerveza, al mismo lugar de siempre, con su cerveza, su cerveza de siempre, la de cada día, etcétera… Los habituales, cuando entra, le gritan: ¡NORM! (muy alto en los primeros episodios de la primera temporada; luego se van suavizando). Pues bien, Norman sería la cabeza que comparte cuerpo con Cliff, el cartero con conocimientos estériles, a lo Casaubon de *El péndulo de Foucault,* enciclopédicos, pero rematadamente triviales, del tipo del

pensamiento conspirativo antivacunas que brotan mientras escribo esto ("¿cuánto tardas en crearte tu pequeño mundo?", le preguntará, retóricamente, Norm en el 3.19), un adulto que vive con su madre y aparece siempre en el bar de uniforme, lo que le da un aspecto de mentor de *boy scouts*. Ambos se sientan, indefectiblemente, juntos, taburete con taburete, y fungen como mejores amigos.

26. Pero pensemos que esas cabezas del cuerpo bicéfalo que forman son contrarias la una a la otra. Norman tiene un trabajo que le permite bonitos trajes y un estatus, aunque se pase desempleado muchos episodios; Cliff usa siempre un uniforme de obrero/cartero. Mientras Norm está casado durante toda la serie, las relaciones de Cliff con las mujeres son esporádicas y circunscritas a entornos excepcionales (vacaciones en Florida o fiesta de Halloween) o heredadas filial o laboralmente (vive con su madre, en su trabajo formó a una chica de la que se enamora). Todos, como he dicho, aclaman a Norman cuando entra en Cheers, mientras que Cliff, cuando pretende recibir esa oleada de saludos, obtiene el silencio. Aun así, el cuerpo común (el binomio que forman ha sido denominado "corifeo": "fungiendo como coro griego para situaciones cada vez más bizarras") es la anormalidad de lo canónicamente normal de ambos (matrimonio o familia deviene en inercia, trabajo fijo en adscripción a manías y servidumbres), una cotidianidad pegada a su cuerpo, como si sus respectivos trajes de trabajo fueran simbiontes, como el marveliano *Venom*.

27. "Cotidiano" significa, para el cuerpo de este bicéfalo, recurrencia burocrática, desde el trabajo al bar, y viceversa. Ambos tienen un amor funcionarial por su trabajo, aunque cada uno de modo distinto. Norm es un contador apasionado por los números –es lo que dice–, pero, sobre todo, por servir a su empresa (o a sus posteriores jefes cuando se vuelve diseñador de interiores). Vemos a todos sus jefes, a sus colegas empleados y, para cerrar el círculo, en la última temporada acaba logrando que Woody, el mesero de Cheers y sorprendente concejal recién electo, lo emplee en el ayuntamiento de Boston, esto es, que quien le servía cerveza pase a ser su jefe… Parece la feliz pena impuesta por su mítica cuenta no pagada, que Sam dice guardar en una caja fuerte como su bien más valioso (11.2).

28. En cambio, para entender a Cliff, recordemos lo siniestro que remite al personaje hitchconiano de Bates –que, por cierto, comparte el nombre de Norman con Norm–, ligado a la profesión de cartero, que lo entronca con otros como el despreciable Newman, vecino de Jerry Seinfeld en la *sitcom Seinfeld* (1989-1998), o el inquietante –aún lo es más en nuestro siglo XXI– Bartleby, el cartero escribiente. Al igual que a este le llegaban las "cartas muertas" o perdidas por no poderse entregar nunca, a Cliff, en el incendio del bar, se le quema su bolsa, también con cartas no entregadas (11.1). ¿Por qué esa animosidad en la ficción estadounidense contra el cartero, como si no fueran quienes dicen ser, como si tuvieran intenciones ocultas? ¿Será porque llaman a las puertas sin tener la necesidad de entrar a ellas? Leonardo Sciascia alude (creo que es en la novela *El contexto)* a Pontormo, un personaje que, cuando alguien llamaba a la puerta de su casa, permanecía en silencio y sin abrir, para después preguntarse febrilmente, cuando el visitante se marchaba, por qué demonios habría llamado. Esos carteros de las mencionadas ficciones estadounidenses serían los Pontormos inversos de la democracia de masas, ensoberbecidos –Bartleby, Cliff y Newman son de una *hybris* rara, democratizada– llamando sin querer que les abran, portadores de todas las intimidades en cartas cuya entrega los pacificados ciudadanos ven, erróneamente, como normal y previsible.

29. "Tú eres por naturaleza una comadreja", le dice Norm a Cliff (3.17). O un cerdo, como parece implícito en la alabanza del cartero a esos animales:

—Aquí han un hecho no muy conocido. El animal más inteligente es el cerdo. […] Según los científicos, si los cerdos tuvieran dedos y hablasen, podrían ser entrenados para trabajos simples. […] Les darían veinte o treinta años de servicios y después, en la cena de jubilación, te los puedes comer (1.2).

Un párrafo que remite al Bulgákov de *Corazón de perro*…

30. Sin embargo, la mayor corrosión sucede cuando estos *normaloides* se enfrentan por reprocharse lo fácil que es, supuestamente, su respectivo trabajo, haciendo que Cliff vista a un mono de decorador, en alusión a Norm, y este disfrace a un mono de cartero, para ridiculizar a Cliff (6.13). Un demiurgo malvado podría descorrer el telón y asegurarnos que son esos dos monos los que han disfrazado a Cliff y Norm durante toda la serie, para que recreen en su limbo particular la normalidad anormal de sus respectivos trabajos de cartero y contador/decorador de interiores.

31. La figura par de Diane Chambers es Carla Tortelli. Esta es una “pequeña persona amargada”, como la caracteriza Diane en uno de los primeros episodios. Sí, y también un personaje complejísimo. Carla es un corifeo reconcentrado, unipersonal, que sabe captar una esencia (malcarada y cruda, pero acertada… De ahí la simpatía mutua entre ella y Norm) de lo que le rodea, como si notara todo en carne viva (antes que una *Licenciada Vidriera,* para Carla todos estaríamos vitrificados), por tener línea directa con las bascosidades de la naturaleza. No obvio la crueldad con la que habla Carla. En 11.7, Lilith dice que, en su nueva vida, ya separada de Frasier, tendrá cosas que “la vieja Lilith” no tenía, a lo que Carla pregunta: ¿Temperatura corporal?, en alusión a su frialdad explícita y a sus rumores de frigidez. Como respuesta, Lilith la retrata:

—Gárgola horrenda *(hidious gargole),* si vuelves a abrir en mi dirección esa puerta del infierno que tienes por boca, te arrancaré las extremidades como ramas muertas, y te alimentaré con ellas a punta de pistola.

Gajes del oficio de Carla, pura vida que se jacta de ser la mujer más fértil del mundo, que no pudo ir a la clase de sexualidad de su escuela por estar embarazada, y empieza la serie con cuatro hijos y la acaba con diez. Incluso bromeará con que una mirada de un hombre que la desee puede embarazarla ya de tres meses (1.7), y nos parece verosímil.

32. Pero también, y quizás por ello, es atávicamente violenta. Un ejemplo (1.8) es cómo prepara un brebaje alcohólico, receta familiar, llamado “Salto a tumba abierta”, y que deja atrás el “Solo cuatro” que, al menos hace una veintena de años, servían en los pubs de la llamada *zona nueva* de bares de la playa de Gandía (un caballito de whisky, tequila, Licor 43 y, creo, vodka; cuatro seguidos, tomados en cinco minutos y la realidad se navegaba sola, contigo mismo de cascote[4]). La receta de Carla la descubrió, por casualidad, un tío suyo napolitano mientras preparaba ¡un coche bomba!

33. Algunos ven, en sus picos y requiebros –en la cuarta acepción del *DRAE:* “[…] mineral vuelto a quebrantar para reducirlo a trozos de tamaño aproximadamente igual”– de humor, un carácter iluminado (luz entre grietas, como si Odradek o Alien se metieran, alternativamente, en su cuerpo). De ese modo la considera el profesor mentor de Frasier, y por eso se enamora de ella y la embaraza de su sexto hijo (3.13). Pero ella no puede casarse con este profesor, aunque se gusten, porque espera que, algún día, un misterioso hombre, su *verdadero amor,* entre en el bar, y entonces recita al estupefacto profesor cómo ha entrevisto a esa sombra, futuro amor. En un lirismo de ese tipo, habla de sus hijos como bacantes: “son la tribu de los Brady, pero con cuchillos”; “motosierras con pies”, según Sam (1.8). Sus respuestas son tan de energúmena como rápidas y duras, sobre todo con los dos personajes que, para ella, son impostados: Diane (al menos, coyunturalmente: nunca acepta que alguien como ella juegue a ser mesera para mejorar como novelista) y, sobre todo, Cliff, al que ve inherentemente estúpido: “Al menos antes de irse a Florida era aburrido en una amplia gama de temas”, dice del cartero, que se dedica a enumerar lo que hizo o lo que no hizo en sus vacaciones, y a quien odia por el aburrimiento mortal que transmite. Lo insulta quevedianamente. Por ejemplo, llama “atrocidades” a sus orejas (3.16):

—Te pediría, Carla, que no bromeases sobre ello. Tampoco sobre que viva con mi madre.

—¿Y con qué puedo bromear, entonces, Cliff? Algo me tendrás que dar…

—Bueno, no soy una persona muy ordenada.

—Ok. Por cierto, llamó tu mamá para que te digamos que tu *porta orejas* está tapando la entrada de la casa.

Eso sí, Cliff no piensa mejor de ella: “Rata de peluca aterradora”, susurrará, esperando, temeroso, que la mesera no le oiga (11.2).

34. A veces uno piensa que, si Harpo Marx hablase, querría ajustar cuentas con el mundo con la misma ira que Carla. Lo escribo porque ella conserva lo payaso del cine mudo y le añade onomatopeyas, y eso acrecienta su humor, sin agotarlo. Pero insisto en que, sobre todo, Carla es quevediana (también su violencia, o precisamente por ella) porque tiene alturas como, al Sam encerrarse en su oficina, gritar por el horror de quedar *encerrada fuera* con Diane, en un volteo del dentro y afuera con efecto tan perturbador como si un gato nos viera a las personas como nosotros vemos a alguien disfrazado de gato. Son honduras, como cuando al responder a la pregunta de si sabe de geografía, Carla afirme, con albur o por manifiesto de materialidad, que lo único que conoce ella, tan chiquita, es lo que escala.

35. También es quevediana por sus giros navajeros, como cuando le pregunta a Diane (1.11):

—¿Qué escribes?

—Mis pensamientos.

—Eso explica tantas páginas en blanco.

—Escribo en los ratos libres de mi trabajo, como Jack London.

—¿Él también era una mala mesera, como tú?

Esta inteligencia imprevista mantiene en silencio –en humildad– al interlocutor (el refrán rumano de *“bun de gură, rău de lucru”,* esto es, “quien mucho habla, poco trabaja” o, incluso, “quien mucho abarca, poco aprieta”), apelándonos a que no revelemos nuestra estupidez por hablar demasiado (“ya me encargo yo de que en tu boca cerrada no entren moscas”, podría sostener Carla, remedando el refrán).

36. Dicho esto, es lógico que Diane, quien más habla, por los codos, por los tentáculos, sin parar y sin mesura, sobre todas las cosas que suceden delante de ella, o que sucederán, o que podrían suceder, como una voz en *off* tan equitativa –en ocasiones sus aciertos son de cirujana, como los de Frasier– como desmesuradamente curiosa, como si la voz en *off* se hubiera escapado de la jaula y atravesara la cuarta pared, para regresar con más y más noticias, de las más importantes a las más irrelevantes… Es lógico, digo, que el personaje de Diane sea el blanco de los comentarios más corrosivos de Carla. Si el cuerpo de Norm y Cliff vive sentado en un taburete de la barra (ambos parecerían jactarse de su pereza como una sublime *capacidad de ahorrar energía,* ahí sí, ambos bartlebianos), Carla y Diane pululan sin descanso por el bar. Lo de Carla es por necesidad: diez hijos y no los suficientes maridos, además de una incapacidad de salir del caldero primigenio Cheers y buscar otra vida donde, no por ganar más, sí pueda crecer laboralmente (llamará “traidor” a Sam cuando este, en el último episodio, considere irse a Los Ángeles con Diane; y escapará, en 11.2, del Pubb’s porque, a pesar de un sueldo excepcional, le obligan a que tutele como nueva mesera a una pseudo Diane, una estudiante de antropología que pretende ser poetisa).

37. Mientras, el pulular de Diane es, precisamente, de libretita de antropóloga –en 4.10 se comparará a sí misma con Margaret Mead–, de diario de adolescente o de experimentación científica. Tras quedarse

plantada en el bar en el primer episodio, Sam constata que no tiene trabajo (salvo “como estudiante el día de la primavera”, por evocar al Calamaro de ‘La parte de adelante’) y que no sabe hacer nada, salvo hablar (o sea, que tiene base para ser escritora, aunque no lo constatamos hasta temporadas después). Así que Sam le da un mandil y comienza *Cheers*.

38. Los rasgos físicos y carácter de Diane contrastan con los de Carla. Diane es anglosajona, rubia, alta, delgada, bien vestida, con un libro de Platón o de Jung a mano, incluso durante su jornada laboral. Es torpe e insegura en el trabajo físico, pero con un deseo constante y esnob de resaltar –esos vestidos preciosos que a veces usa, similares a las meseras de época que vemos en la melodía introductoria– su no pertenencia a la fauna del bar. En cambio, Carla, es italiana (napolitana), morena, muy bajita –a lo lejos podría ser una niña, lo que daría la razón a los mexicanos que correlacionen mala hostia y tamaño chihuahua–, viste de mezclilla con camisas hawaianas o de estampados y aretes extravagantes, es fanática de los deportes, en concreto del equipo de béisbol Red Sox, y vive como camarera entregada a su trabajo, entre monja amoldada a su ecosistema y dictador que monitorea, a cada segundo, cada milímetro del bar. Además, mientras que Diane tiene la pátina nívea, de soledad, que se atribuía a gente como Azorín, Carla genera genes y una sociabilidad cortante: la decena de hijos, nietos, ex maridos y ex amantes por doquier, incluso una hermana menor, Annette Lozupone (2.2) que es una falsa Miss Jekyll, igual que Carla es una aparente Miss Hyde.

39. A medida que se desarrolla la serie nos es obvio que Carla tiene una idea sobre cómo ha de ser su jefe. Podría escribirse que esa idea es la de que:

—Sam ha de ser el gerente de bar que vive sin complicaciones relaciones esporádicas con mujeres y cuida de sus trabajadores, Carla incluida, y de los parroquianos lemingos.

Esa idea es, belicosamente, contraria a la que tiene Diane del que será su amante:

—Sam como un diamante en bruto que ella pulirá para sacar una inteligencia no libresca, pero tan ingeniosa o más que la de ex parejas como Sloan o Frasier, y a la que, además, podrá domar, esto es, retener lo que tiene de ajeno a ella, pero incluyendo pequeñas dosis de salvajismo en pautas de conducta previsibles, en tanto novio formal, pero apasionado, y sin que, como pareja, caigan en la monotonía. En esencia, su guía a una realidad de plebeyos como los habituales de Cheers, a los que Diane considera lejanos, pero necesarios para “aprender cómo vive el pueblo” o, como explica en 1.11, captar la “poesía natural”, los “fragmentos de cultura popular” no solo bostoniana, sino, en la medida de lo posible, universal.

40. En realidad, la relación de Diane y Sam es de *prepa,* de instituto (“asocias a las mujeres solo con el sexo”, le reprocha Diane, a lo que él replica que ella todo lo analiza, y la contrarréplica de Chambers es que “una vida no examinada no merece la pena”), aunque es una relación estilizada por el ingenio aplicado a la cotidianidad (Sam: “odio que comas *pretzels* a tres mordisquitos, no uno o dos, como la gente normal”; Diane: “tu colonia carece de cualquier matiz”). Es por eso mismo que la irrupción de Frasier como un tercero es grotesca, demasiado paternal. Por eso, también, solo un hermano de Sam, llamado Derek Malone (1.21-22), que se supone es la versión mejorada de él (en realidad, creo yo, un *Samúnculo* moldeado por la imaginación de Diane), es quien fuerza, como una *fictio iuris* contractual, que ambos se atrevan a ser pareja.

41. Hay una escena que nos muestra que entre Diane y Sam la incompatibilidad es tan irreversible como fértil, y los cubre como hiedra. Se trata de la discusión, esencial, sobre qué sucede en el bar/en todos los bares (1.12). Para Sam, los clientes no acuden a los bares a beber, como inicialmente piensa Diane, sino a “desfogarse y salirse con la suya […] [E]n este bar, todo el mundo ha de ser un héroe. ¿Qué daño hace eso?” *(they come to shoot out their mouth and to get away with it […] [I]n this bar, everybody has to be a hero. And what’s the harm?).* Sin embargo, Diane, no está de acuerdo con esa mentira piadosa, principio de la

embriaguez, que es un cheque al portador para mentirse. Así, sostiene que “cualquier tipo de mentira es, eventualmente, destructiva. Me educaron para valorar la verdad por encima de todo”. Con tales afirmaciones vemos, como con rayos X, los presupuestos morales, y las consecuencias para cómo se comportan socialmente, sus expectativas… Aferrarse a los principios de cada uno (y lo harán a lo largo de la serie), supone, cuanto menos, que no podrán, *el día después,* estar juntos, aunque *el día antes* se obcequen, como en castigo griego, en jurar lo contrario. Mientras tanto, en el *día presente,* transcurre *Cheers*. Aunque el presente siempre estará marcado por la falta de naturalidad entre ambos, que es falta de complicidad:

—Di qué quieres, le pide Diane a Sam.

—Quiero lo que tú quieras, responde Sam, entendiendo la trampa, pero sin evitarla.

“Cuando se besa a alguien no se enuncia”; “nadie es natural si pregunta por qué no besarse”; o “el momento no es el adecuado; estamos demasiado pendientes de lo que vamos a hacer”, son todas frases del 1.22, el momento en que, oficialmente, están comenzando a salir juntos.

42. Pero es en 2.18 donde la relación entre Diane y Sam alcanza cotas strindbergianas, terribles, que hacen suspirar y poner pausa a la comedia y bajar la pantalla de la *laptop* (por cierto, sin la posibilidad de las descargas y almacenamiento en computadoras habría sido imposible un ensayo como este, que obliga a continuas revisiones y pausas). En ese episodio, Diane juguetea como hacen los gatos domésticos con sus presas. Muchos gatos, aburridos por no tener un contexto de caza adecuado, se guardan a sus presas para lidiar con el aburrimiento. Así, sin matarlas –pero sabiendo que ese será su destino–, las aturden y las golpean, las torturan arrancándoles patas o alas, y poder así prolongar la caza. Lastimosamente, en eso queda la relación de Sam y Diane, como vemos durante el episodio mencionado. Sucede así:

43. Carla revela malévolamente a Diane que Sam suele irse un fin de semana del año con unos amigos a Vermont, a *esquiar,* eufemismo de enfiestarse y, probablemente, de follar, deslizando una probable infidelidad. Diane, queriendo probar a su novio, no le dice nada, limitándose a observar al *Goofy* Sam, cuyas acciones quedan cada vez más y más ridículas ante lo que sabemos Diane y los espectadores. Así, vemos que Sam inventa un funeral de un tío ficticio para poder irse sin dar explicaciones a su novia. Sin embargo, Diane le hace ver que sospecha algo, sin revelarle qué –gata jugueteando en un contexto estéril de caza–. El dueño del bar Cheers, intentando, con su habitual torpeza, sonsacar qué sabe Diane, afirma que, efectivamente, hay una estación de esquí cerca de donde se celebraría el hipotético funeral, aunque bromea dubitativamente sobre si habrá o no un funeral. Ante el silencio –un silencio kafkiano, del *Ante la ley*– de Diane, Sam le pide bruscamente que confiese que alguien le ha revelado su *inocente* costumbre de esquiar con unos amigos de farra en Vermont. Diane miente al decir que *algo* debió escuchar cuando Carla aludía a ello, sin concretar. Sam exclama, aliviado, un “lo sabía”… Pero, para intentar salvar su gran mentira, añade una pequeña: “entonces, debido a eso asumiste que mentía sobre mi tío Nathan”, el tío inexistente, por lo que mantiene que se va a un funeral. Diane continúa retrayéndose para subir la puesta y responde que *algo* sospechaba. Sam alega que irse a esquiar es parte de su pasado y se pregunta retóricamente quién, teniendo a alguien como Diane, tontearía *(to go fool around)*. Entonces, inicia un diálogo que es, sin duda, una caravana sobre el abismo de las ambigüedades:

—En cualquier caso, incluso cuando me iba a ese fin de semana de esquí ni siquiera tonteaba mucho… Así que, aunque me fuese, ehmm… No estaría haciendo tanto como te piensas –y no lo estoy–, así que es incluso menos de lo que crees… O no… ¿Así que todo ok ya? ¿Eh?

—Siempre estuvo ok.

—¿Siempre? ¡Perfecto! ¡Guau! Qué malentendido tan estúpido, ¿eh? ¿No?

—Sam.

—¡Q…!

— [Recitado como en un poema] Nunca hubo un malentendido/ Todo el rato/ Supe la verdad.

—Biengenial [así de junto lo pronuncia Sam, comiéndose el espacio entre palabras como sus cejas se comen sus pestañas y dan ese aspecto a Ted Danson de teleñeco/*muppet]*. Es geni… Bueno, me largo. Ook.

44. Y entonces, cuando Sam está dejando el bar, Diane afirma que si hubiera decidido mentirle a ella (¿pero no había dicho que ya sabía la verdad? ¿Por qué continuar lanzando dardos a su novio sobre la supuesta mentira, si no es para castigarle refinada, gatunamente?), no lo haría con una mentira como el fallecimiento de un tío, tan fácil de verificar llamando por teléfono al periódico local. Sam, ya no con dardos, sino con arpones clavados en su espalda, se marcha, pero es para regresar horas después, incapaz de marcharse a Vermont:

—Ok, se acabaron los jueguecitos entre tú y yo.

Iracundo, reprocha a Diane que no le crea y dice que eso pudre la relación. Diane le reprocha que jamás lo había visto actuar tan locamente y, además, le desliza que, si no se da prisa, se perderá el funeral de mañana de su tío:

—¿Cómo esperas que disfrute de un funeral cuando me estás volviendo así de loco? *(How do you expect me to enjoy a funeral when you are making me nuts like this, ah?).*

—No sé de qué estás hablando, responde Diane. Pero en su mirada, en la contención de su rostro, está escaneándole el alma de arriba abajo, pero con el desprecio glotón con que miramos a los bacalaos o cabezas de cerdo que cuelgan en pescaderías o carnicerías.

Sam afirma que, cada vez que va a salir por la puerta, ella le dice algo que le hace volver. Ante eso, Diane, aquí excelente lectora de los fiscales soviéticos tan vilipendiados por Victor Serge, le da la vuelta a la línea autoexculpatoria de Sam y le pregunta de qué la está acusando:

—Te estoy acusando de acusarme a mí de ser un mentiroso *(I'm acusing you of acusing me of being a liar),* responde Sam, que añade que la alusión a una posible verificación de la información sobre su tío lo dijo únicamente "para volverle loco":

—No hiciste la llamada, no la hiciste, ¿verdad? ¿La harías? ¿La harías?

Efectivamente, lo ha vuelto loco… "Te he convertido en un idiota balbuceante", le dirá Diane más adelante. Pero, en ese momento, la mirada de Diane reúne ironía y odio contenido. Mira fijamente a su novio, muda esfinge, durante segundos. Sin responderle, pasa por su lado. Sam estalla:

—¡Lo hiciste! ¡¡Llamaste al periódico!! ¡¡¡ No puedo creerlo!!!

Desencajado:

—Ahora sabes que no hay funeral, que no hay un Nathan Malone, qué nombre tan estúpido el de Nathan…

—No llamé, repone Diane, como bomba de hidrógeno.

—Parezco un idiota.

Efectivamente, Sam ha descendido a payaso, y no solo por la asimetría entre inteligencias (Diane y Frasier tienen una inteligencia y cultura similares, pero eso no impide que el joven psiquiatra termine también idiotizado y haciendo payasadas tristes).

—Nada que discutir *(No argument here)*.

—Ok, jaja. Ok, bien, bien. Mejor te digo la verdad.

—Estaría bien, dice Diane, con los brazos cruzados.

—Diane [empieza Sam, con la voz quebrada]… Trabajo para el gobierno [suspiro de Sam que se escucha hasta en el Pentágono].

—[Mirada de Diane, parpadeo, giro leve de rostro y alzado, también leve, de cejas. Niega levemente] Pero, ¿qué estás diciendo? [es un marcial: *What/are/you/TALKING/about?,* como si quisiera dar solidez al *talking* y luego desaparecerlo como gran mentira: *What are you about?].*

—Estoy en una misión de alto secreto para mi país.

—Eres un idiota. Dicho ya por Diane con odio.

—No, esa idiotez es solo mi tapadera (*cover*).

Cuando Diane se aparta, iracunda, Sam le reprocha que ella también haya estado jugueteando con él. Diane le pregunta si no cree que lo merece y Sam se revuelve, acusándola de hablarle como una madre a su hijo:

—¿Piensas que has estado actuando como un niño?, le pregunta Diane.

—No uses ese tono de voz conmigo, no lo uses, y mueve la cabeza como un crío.

—¿Qué tono de voz es ese, Sam?, y ahí Diane se nos aparece ya como madre hitchconiana, consumándose, en esos términos, el diálogo madre/hijo.

—Ese tono ¡lo odio!, grita Sam.

La cosa iba estallando y ahora estalla más. Diane, en otro tono, lo llama desgraciado, por mentirle. Sam responde que fue ella quien le obligó a contarle mentiras. Finalmente, enfadados el uno con el otro, Sam dice que se marcha con cualquier mujer de Vermont. Sin embargo, Diane, antes de que Sam salga por la puerta del bar, le dice que, entonces, ella, irá con un joven que la desea. Empatados, retoman la relación y vuelta a empezar del carrusel. O, como vemos en 2.17 –un capítulo donde llega al bar una máquina que, cuando te pesa, te entrega también una tarjetita con una nota dizque sobre tu destino–, la tarjeta sobre su destino está en blanco, que es como decir que todo, entre ellos, está por hacer. “En peores plazas he toreado”, podrían decirse, al unísono, Sam y Diane. “En peores panteones he amanecido”, corrijo yo, en versión mexicana de esa expresión.

45. En fin, Carla, corifeo reconcentrado, siempre tuvo razón sobre la relación entre Sam y Diane (y es la primera en burlarse de su manto adolescente)… De hecho, la locura reversible de Carla (“mis hechizos”, los llama ella) tiene un clímax cuando en el episodio final, los parroquianos, que saben del odio de esta a Diane y para no desencadenarla como a una Euménide, le aseguren que la aparición de la ex mesera en la televisión, recogiendo un premio como guionista, es una alucinación (“la televisión ni siquiera está encendida”, le dirá el mesero Woody). Eso sí, también se incluye en la alucinación las consecuencias de esa aparición televisiva, como que Sam le envíe a su ex amante un telegrama de felicitación (“¿por qué estás enviando un telegrama de felicitación a mi alucinación?”, preguntará Carla, ahí tan Sancho como Quijote) y la camarera llegará a plantearse que, para que todo tenga sentido, la explicación es que debe de estar en coma (otra vez las técnicas quijotescas, esta parecida a lo que da de sí el episodio de la cueva de Montesinos). Sin embargo, Diane, seis años después de su última vez y apenas unos días tras aparecer en la pantalla, entra por la puerta de Cheers y Carla grita estupefacta, hasta tres veces. Sam y Woody se turnan en taparle la boca, aunque no sus ojos desorbitados, porque la alucinación –que entendemos que es la protesta de Carla *a la japonesa,* contra las mentiras que engarzan todo este episodio 11.26– continúa con Sam haciendo creer a Diane que ha

encontrado una esposa en Rebecca –la que recordemos, acaba de rechazar una propuesta matrimonial de su novio Don, cuando ansiaba aceptarla– y que tienen cuatro hijos, en un órdago lanzado a su ex pareja, que había inventado a un supuesto esposo Reed (suena igual que *to read,* leer), con quien habría tenido tres hijos (hijos de papel, por falsos).

46. *Cheers* recupera su esencia –no la cómica, que se mantiene, si no la que también es dramática y strindbergiana– cuando Diane, en los últimos tres episodios de la serie, regresa para dar un nuevo pistoletazo de salida. En el restaurante Melville's, Don aparece para volver a declararse a una Rebecca que sí acepta, aunque en ese momento, mientras cenaban con Diane, pasaba por esposa de Sam. Rebecca y Don se marchan para casarse, y, entonces, un hombre irrumpe en el restaurante y reprocha a Reed que lo haya abandonado sin avisar, a lo que este musita que todo se trata de un montaje, un favor a Diane, y corre tras su pareja despechada. Diane y Sam se quedan solos, para, *Casablanca* desbocada y propia de los ochenta-noventa del pasado siglo, *seguir terminando de nuevo.*

47. Tras pasar la noche juntos, Diane y Sam anuncian a la gente del bar que se casan y que este se muda a California. Los clientes y los empleados de Cheers rechazan tal anuncio. Incluso Carla llama a Sam "traidor", a lo que este replica:

—Yo no soy vuestra madre. Este no es vuestro hogar.

Y se marcha de Cheers con Diane, mientras Norm musita, tragicómico: "Di a ese hombre los mejores días de mi vida" (11.28). Como tenía que pasar, ya en el avión que los llevaría a Los Ángeles, una *vox ex machina* recuerda a la pareja los problemas esenciales que, todavía, arrastran. Una alucinación acústica, la voz del piloto que anuncia el retraso del vuelo, interpela a Sam –solo lo escucha él– y le pregunta si está con Diane por quererla o es por no querer estar solo. Mientras, la voz de una azafata, que oye solo Diane, le pregunta si el "don" como escritora que tiene que "ofrecer a la humanidad" puede desarrollarlo con alguien como Sam o su pareja será "un ancla que la mantendrá en el fondo del mar de la mediocridad".

48. Sí, Carla siempre tuvo razón sobre esta pareja, como suelen acertar muchas madres en esos temas… Pero, por mucho que queramos a nuestras madres, sin el proceso de equivocarse de Diane o Sam no podría transcurrir ni *Cheers,* ni la vida. Por ello, tras el último episodio de la temporada cinco, donde Diane se marcha para iniciar una carrera como escritora, la serie gana en tramas y en exteriores. Es decir, vemos otros lugares, pasa el tiempo (¡hasta Carla verá casarse a un hijo y será abuela!), y todo *Cheers* es ya otra cosa. Por ejemplo, un vodevil motorizado, con Sam aposentándose en las crestas del engranaje de la corporación que compra el bar, y con una supuesta *Diane bizarra,* Rebecca –más bien, una Diane líquida, lo que quedaría de Diane si esta fuera de cristal y la hubieran partido, para que se derramase sin la contención vítrea de su tino y cultura–, cuyo modelo de hombre, reconocido en 11.28, es Donald Trump… Algo tan legítimo como manoseado… Una mano con ojos, por así decirlo. Rebecca persiguiendo, siendo perseguida por jefes y suspirando por un fontanero –que, por cierto, se parece a Trump de joven–, a veces drenadas las tramas hasta la vulgaridad más desértica, otras recuperando lo clásico –la boda de Woody, antesala de la temporada once– pero sin que las extravagancias atenúen las nuevas inercias de la serie, eso sí, suficientes para ser mejor que la mayoría de series de ahora.

49. Finalmente, como otro ejemplo de binomio del *Cheers* clásico –es evidente que del posterior a Diane me cuesta escribir, aunque alguna vez deba– están Sam y Ernie Pantuso, el Coach, el entrenador de aquel en los Red Sox hasta su retirada por el alcoholismo. A Diane –no podía ser de otro modo, puesto que, a lo Frasier, todo lo ha de toquetear mentalmente– le parece sorprendente que un ex alcohólico regente un bar y que, además, haya contratado a su entrenador como camarero tras la barra. Sin embargo, la posible extrañeza se disipa cuando vemos la ternura con que se tratan ambos. El Coach está encantado en su rol de padre

desvaído, o de conciencia amable, como una bufanda –aunque no falta su par de patadas al culo de Sam para obligarle a hacer algo que no quiere (1.13), como en buena comedia heredera de los gags del cine mudo–. A su vez, Sam ve con naturalidad su nuevo trabajo, que le permite deslizarse por las relaciones interpersonales a la caza renovada de una nueva pareja. El cuerpo/bar que comparten Sam y Ernie –si ambos son los gerentes, también podemos circunscribirlos al esqueleto del bar; podemos, entonces, ver a Norm/Cliff como el mobiliario o músculo del bar; y a Diane/Carla, las trabajadoras o la sangre– es el que presenta menos problemas a corto plazo; al menos, comparado con los otros binomios. 50. "Pertenecer a una cofradía era como obtener un seguro espiritual para, a la hora de la muerte, adquirir la vida eterna", se señala en uno de los estudios más completos sobre usos y costumbres funerarios novohispanos[6], y eso es lo que parecen decirse Sam y el Coach cuando han decidido hacer un acto de contrición y encerrarse en el bar, renunciando a los grandes espacios de los campos de béisbol y, en cierto modo, al resto de vida. Sam por obligación, tras su alcoholismo y su lesión; y el Coach acompañándolo, como un Sancho Panza sin la inteligencia de este, pero genial a lo Rilke. De hecho, el Coach es de una senilidad que, ahí la gracia, no se desmorona: los olvidos recurrentes –supuestamente debidos a demasiados pelotazos–, y la confusión de la realidad y la imaginación, dan paso a fogonazos de cordura que no sabemos si sean por el reloj del conejo de Alicia, que, precisamente por no funcionar, da la hora exacta un par de veces al día. De hecho, ¿cómo van a discutir estas dos cabezas, si el Coach es entre un muñeco sumiso, un niño iluminado y, sobre todo, un objeto que se mueve a espasmos? "Estoy loco como el pomo de una puerta", dirá (1.22).

50. Una de las escenas que nos *rafaguea* el alma del Coach sucede en 3.13. Afirma que tiene sueño, que se siente cansado y Cliff le preguntan si no ha dormido. El Coach responde que durmió como un bebé, pero que toda la noche soñó que tenía insomnio. A lo que Cliff comenta a Norm: "¿Sabes qué? Algún día la cabeza de ese hombre se abrirá y brotará un premio". Sí, usualmente, el Coach es como si dormitara. No recuerda lo inmediato, habla con lógica onírica. Dice que ha de llevar a alguno de los clientes a casa porque solo desviándose sabe llegar a la suya. "Si me tiro por las escaleras conquisto a una mujer por la lástima que le doy", y se arroja en la última escena del 1.9, como muñeco de trapo. En ocasiones, explica confundiendo:

—Diane: ¿No tienes vacaciones?

—Coach: Sí, los jueves.

—Diane: Pero esos días también vienes a trabajar.

—Coach: Sí, pero trabajo más lento.

A veces, el Coach alaba la poesía de quien escribe las frases en las paredes y puertas del baño de *Cheers*. No puedo no remitirme a la malicia de Jorge Teillier:

—Esteban Navarro: ¿Para ti la antipoesía es la no poesía?

—Jorge Teillier: No es poesía no más. Aunque Parra es un poeta. Pero todos los chistes de Parra no son nada; los pueden escribir los adolescentes en los muros públicos, en los baños…[7]

51. Solo la muerte repentina de Nicholas Colasanto (1924-1985), el actor que interpreta al Coach, impidió que este cuerpo bicéfalo que forma con Sam durase toda la serie, para bien. Una simbiosis entre ambos que tendrá su epílogo, en la última escena, cuando Sam, ya en soledad, tras reconocer su amor por el bar, anuncie a una sombra que llama a la puerta que Cheers está cerrado (11.28). ¿Somos esa sombra nosotros, los telespectadores, para quienes se cierra el bar para siempre?[8] Yo prefiero ver a esa sombra como el espíritu del Coach, que es quien falta en la remembranza que ha sucedido momentos antes, y a quien Sam homenajea al ladear el cuadro de Gerónimo, que también era propiedad del actor Colasanto, como si la sombra del muerto hubiera regresado para pedirle que lo enderece. Es decir, que, cada tanto, lo recuerde.

52. ¿Y Frasier? La figura par, evidente, de Frasier es Lilith, psicóloga como él y con la que terminará casándose, teniendo un hijo y divorciándose. La juntura entre estas dos cabezas es mayor que las vistas con anterioridad y su motor es el intento de ambos de sustraerse a la *cerebrización* de su relación… Pero esto se explica mejor cuando profundice en la serie *Frasier*, donde Lilith es un personaje recurrente.

53. La estructura diádica que he planteado tiene matices, por supuesto. Algunos se desprenden de, por ejemplo, la animadversión de Carla por Diane, esto es, de que ambas quieran proteger a un tercero, Sam. De hecho, podemos pensar en Carla como una figura materna (Sam sería el metafórico undécimo hijo, y ello a pesar de concesiones estúpidas, por provocar a la audiencia estupefacción, como su beso en 2.13), igual que es indudable que el Coach ejerce un ascendente paterno sobre el ex beisbolista, no solo por haber tutelado su carrera sino por pedir ayuda a Diane cuando Sam, a inicios de la tercera temporada, recaiga en su alcoholismo. Igualmente, no pueden obviarse los triángulos amorosos reales, como el de Frasier y Sam por Diane, o imaginarios, como el de Diane, Sam y la retahíla de parejas de este antes y después de estar juntos.

54. Sin embargo, la serie *Cheers* es diádica, como *Frasier* es triádica. *Cheers* es diádica, tal vez, por la estrechez del retablo. Al fin y al cabo, en ese tipo de escenario los títeres suelen aparecer de dos en dos, hablando, golpeándose, persiguiéndose. Pero también por el núcleo de pares que he comentado. De hecho, las incorporaciones son debido a accidentes de la serie, esto es, hechos no contemplados en su desarrollo, como la muerte de Colasanto o el hartazgo de la actriz Shelley Long de interpretar a Diane. Es por eso que se insertan los personajes de Woody Boyd (que podría ser el nieto del Coach) y Rebecca Howe, una empresaria que, si Diane extrema lo intelectual que subyace en la inteligencia operativa, del día a día, de Sam (al fin y al cabo, algo de cálculo habrá que hacer para no confundir a la masividad de mujeres a las que dice seducir), Rebecca sería su virtud empresarial llevada al máximo grado, con efectos caricaturescos.

55. Es por eso que una primera diferencia, evidente, en *Frasier* es la salida del retablo del bar y que los interiores sean, habitualmente, múltiples. El Nervosa es un café donde ya nadie se conoce, donde apenas se socializa, aunque eso permite no recaer en la barra como quien se recuesta en su sillón favorito. Además, vemos la casa de Frasier, la estación de radio donde trabaja e, incluso, otras casas (la de Niles, la de Roz) y otros bares (el McGinnis, donde suele ir a tomar Martin).

56. Con esos mimbres, podemos comenzar a profundizar en la esencia de *Frasier* deteniéndonos en un eje que avancé en los primeros párrafos de este ensayo: la idea de *equívoco*, que desgloso en cuatro tipos: equívoco sobre quién es la persona que se tiene delante (por estar disfrazado o por no saber su verdadera personalidad); confusión entre personas y animales; caos en la organización de un evento; y el factor *meta teatral*.

57. El primero de los equívocos funciona arrojando una duda sobre quién es la persona que se tiene delante. El truco a veces puede ser chabacano –como cuando la duda es sobre gustos sexuales–, pero, en general, este tipo de equívoco entronca con una tradición de la burla mediante la confusión del aspecto, el disfraz y lo que se espera de quien se tiene adelante, en la línea del “nadie es perfecto” de la escena final de *Con faldas y a lo loco (Some Like It Hot,* Billy Wilder, 1959). Señalaba Diane que lo mejor de una fiesta es olvidarse de la identidad propia (1.7) y eso da ciertos rudimentos de qué es lo carnavalesco en *Cheers* y, en mayor medida, en *Frasier*: algo que logra evitar la parálisis de las grandes decisiones, como la de los enamorados, mandando a un doble (el yo disfrazado) que, a pesar de ser tridimensional, no te compromete, pero te anuncia la promesa de que puedes o no elegir, tal y como ejemplifica una de las contadas historias de amor de Cliff, vestido en Halloween del conquistador español Ponce de León (3.4).

58. Pero, como digo, es en la serie *Frasier* donde vemos más refinado ese aspecto del equívoco. Será en el episodio "Una habitación llena de héroes" (9.6), donde, para Halloween, todos los personajes se disfrazan de la persona que más admiran, en un espejo deformante que, aunque ninguno de ellos crea que está mostrando sus cartas, muestra demasiado de cada uno:

—Frasier se viste de Freud, y por querer establecer un estándar demasiado dogmático sobre el significado de cada disfraz, termina despreciando a sus invitados y ridiculizándose por enésima vez. Más que un Freud redivivo (¿quién glorifica, hoy en día, al vienés?), Frasier se nos aparece como un conserje, malcarado y cancerbero, de su propia psique.

—Daphne Moon, vestida de Elton John, concita la suficiencia de Frasier, que no puede entender que un cantante vivo y popular sea considerado un héroe, y achaca la elección al automatismo de una migrante que glorifica, a posteriori, lo que ni siquiera entiende como su cultura de origen. Sin embargo, Daphne –el personaje más inmune a la retórica de Frasier, probablemente porque ni nada le debe, ni nada le aportará, más allá de una relación cordial como jefe y/o cuñado– le explica los éxitos del autor de *Made in England,* aplacando temporalmente las pedanterías caníbales de nuestro psiquiatra.

—Roz Doyle se presenta vestida de *Wonder Woman*, otro ídolo popular que, esta vez, ante Frasier, no tiene la coartada de ser real, como Elton John. Así que el psiquiatra hace un diagnóstico exprés del infantilismo de su compañera de trabajo, un diagnóstico –solo quizás– válido en abstracto, pero un sinsentido concreto: ¿quién invita a una amiga a una fiesta en la propia casa para insultarla?

—Martin está vestido de Joe DiMaggio, un mítico jugador de béisbol. Pero eso, a Frasier, le inflige una humillación doble: le humilla por cómo remarca su escisión con su propio padre, al mostrar que el único horizonte mítico de su progenitor es el que le provee la televisión deportiva; y le humilla, también, por recordarle que su padre sueña –tanto para sí como para sus hijos– con las aspiraciones más opuestas a lo que Frasier es. Aquí empezamos a ver que el disfraz de Freud es el modo en que los guionistas buscan que Frasier haga de aprendiz de brujo, algo que se desencadena cuando…

—… Niles aparece vestido de su padre, Martin Crane. Al principio la escena es bufa, con la festividad de vodevil de incluir a un doble: Niles disfrazado de su padre se adelanta a su padre real en tomar una cerveza, ríen estruendosamente y la vez sobre lo mismo, se complementan para bromear sobre Frasier… Hasta que el menor de los Crane, no acostumbrado a tomar tanta cerveza, comienza, borracho, a enunciar el desprecio con que su padre los veía a él y a Frasier. Martin se revuelve, señalando que eso es mentira, que siempre los quiso y que la imagen que está dando Niles no es solo deforme, sino injusta. Humillando a Niles, por cierto, con una reacción tan justa como sin ningún tacto, aceradísima. Freud/Frasier, aprendiz de brujo, y, en el fondo, según el apodo que le dan los niños del edificio donde vive, *come cerebros* ("no me comas la cabeza", se dice en español cuando alguien, al intentar convencerte de algo, te está atosigando). Casi diríase que Frasier ha forjado por demasiados años un marco de ventriloquía, donde un *supra Frasier* espiritual, hecho de pensamientos, hace hablar al Frasier psiquiatra con voz humana, que nunca se acercará al fulgor del pensamiento puro del ventrílocuo, condenando al Frasier muñeco a realidades, para él, demediadas, como el amor o el trabajo cotidianos.

59. Pero ese equívoco sobre quién es quién puede no necesitar un disfraz. Basta sembrar confusión sobre la verdadera personalidad de alguien. Tomemos a Martin Crane, que es quien más presume de su fortaleza masculina, de sus ideas republicanas y anti intelectuales, ensoberbecido por un ambiente de décadas de camaradería entre policías. Es a ese personaje a quien los guionistas hacen que el tío de una novia de Frasier confunda con gay, en una escalada de confusiones entre ellos que, por los pelos, no se disipa en un altar. Ese guiño al equívoco es continuo, desde tonterías como que Martin turistee en California con Duke, su viejo compañero de juergas, y "casi los casen" en una boda entre personas del mismo sexo, a todo un episodio donde el nuevo director de la cadena de radio identifica que Frasier –parece que los espectadores seamos los únicos que no nos damos cuenta– es gay, sobre todo, por su sofisticación y gustos artísticos (a este respecto, a otro compañero de la radio, Gil Chesterton, crítico gastronómico, se le alude, ahí sí vulgarmente, como gay

de *closet*, precisamente porque exagera los rasgos esnobs de Niles y Frasier). En este episodio, el tren del equívoco recibe más madera cuando Frasier crea que el interés no es por él, sino por Roz y se conduzca él mismo a una encerrona que termina con la amarga disipación de la confusión. Pero he de insistir que el gag funciona siempre mejor cuando se fuerzan a dos opuestos, ya que como espectadores nos deleitamos al ver, si se permite la metáfora, los dos trenes argumentales en marcha, quién sabe si el uno hacia el otro, mientras el encargado del guarda agujas sigue dormitando, con la posibilidad cada vez más real de que pueda suceder un choque del que ninguno de los pasajeros se percata. Ese vértigo controlado lo sentimos cuando Martin Crane, en las situaciones como las descritas, va de cornisa en cornisa, a punto de caer en lo que considera completamente opuesto a él.

60. Sin embargo, habría de decirse a Martin que las dicotomías que él plantea puede que nazcan quirúrgicas, pero mueren borrosas. Un ex ayudante de su esposa fallecida, Hester, psiquiatra forense, visita Seattle. Sus parecidos con Frasier y Niles –en gustos artísticos, culinarios, de viajes; en las fobias, ¡incluso en el repudio al perro Eddie!– son tantos que, paulatinamente, nos preguntamos si no será él el padre de los hermanos. Martin llega a pensar lo mismo, y cuando le pregunta –en ese momento, casi convencido de que Hester lo engañó ¡dos veces! sobre su paternidad– cuánto de cercano estaba a su mujer, el ayudante le dice que tanto, tanto… Como para confesarle que era gay, en una época donde decirlo era mucho más difícil que ahora. Así, en ese episodio se nos muestra que una condición que Martin siempre vio como sospechosa, y una especie de mácula que, para su desgracia, podría brotar a sus hijos –así, súbitamente, como una picadura de avispa–, resulta ser la que impide al ayudante cometer un engaño que, de haberse consumado en los términos que pensaba Martin, supondría que tres cuartas partes de su vida han sido mentira. Lo que queda al padre de Frasier y Niles, tras la disipación del equívoco, es el agradecimiento a alguien que fue el amigo más fiel de su esposa fallecida, y cuya virtud es independiente de la orientación sexual.

61. Otro equívoco, similar, recae en Frasier y Niles. Pero, en este caso, es a partir de la idea de que ambos, primero por sus deseos frustrados, y después por compensar con deleites abstractos –como el arte o la cocina–, sus fracasos personales, hubieran abdicado de cualquier deseo sexual. Esto se sugiere durante toda la serie, sugerencia avalada por la desmesura del intelectualismo de los hermanos Crane. En otras palabras, el castigo griego de Frasier y Niles es el de todo intelectual extravagante –por no saber adaptarse a su medio–, que, paradójicamente, tiene la mejor imagen en el capítulo de Diane atrapada en el subsuelo del bar Cheers, donde solo puede mover la cara –si queremos, reduzcámoslo a su cerebro y a su boca–, por haberse quedado semienterrada en el conducto de la calefacción que pretendía arreglar. Hasta que la saquen, Sam solo puede alimentarla por una abertura. Por allá le da cucharadas de comida, que sádicamente derrama sobre su rostro, y por esa angosta abertura un viejecito intenta besarla, tras pagar un precio a Carla.

62. Para estudiar ese equívoco sobre los hermanos Crane, podemos plantear la pregunta gráficamente: ¿es Frasier un "hombre herbívoro"? Soy consciente de que este término es tan indeterminado como provocador, pero antes de que lo desechemos nos permitirá, me parece, enmarcar el debate. Masahiro Morioka –que no acuñó el término, pero sí lo sistematizó, aun rudimentariamente, y que lo divulgó con éxito– ya señaló su polisemia: de un hombre "educado", "gentil" o "con pretensiones de igualdad entre hombres y mujeres", como él prefiere, se ha expandido a otras interpretaciones, como "afeminado" o, incluso, "débil", "abúlico" o "desmoralizado"[9]. Si tomamos una acepción intermedia, vemos en Frasier a alguien exageradamente cortés con las mujeres, casi hasta preferir no actuar antes de ofenderlas o, incluso, dubitativo sobre si alentar una situación donde no tenga un control completo. Esa candidez no le impide, cuando no tiene más remedio que actuar o alguien le alienta, acercarse a mujeres desconocidas, pero usualmente con resultados que van de lo ridículo a lo catastrófico. Así que, en ese sentido, sí podemos ver a Frasier como "herbívoro" o, si se quiere, un hombre infelizmente pacificado, con aversión no solo a la violencia bélica o política, sino a cualquier trabajo físico o contacto con cosas a construir o a reparar (a diferencia de su padre y, sobre todo, Daphne, que es la más "manitas", por ninfa dríade, de todos) y, sobre todo, con temor a las personas a las que no puede prever (por no compartir una educación universitaria de elite o un guiño cultural minoritario, por ejemplo). Dado su culto a la previsibilidad (seguramente, el súcubo de la democracia de masas), Frasier

termina abocadándose a una empresa que le provea de citas, mediante formularios tipos, CV's de candidatas al noviazgo o al polvo, etcétera, que es adonde los guionistas, maliciosamente, lo encaminan en la última temporada… Como nos encamina la democracia occidental, en mancuerna con las empresas de nuevas tecnologías, al conjunto de los letrados digitalmente.

63. En los términos anteriores, los personajes de Roz y Bob "Bulldog" Briscoe, compañeros de trabajo de Frasier en la estación de radio, serían "carnívoros", y aunque ambos son mucho más que eso, es de utilidad analizarlos desde este prisma. Su actitud es la de buscar reiteradamente, como un trabajo, cualquier tipo de relación, preferentemente sexual, aunque ambos sueñen con parejas a largo plazo (un poco como Sam Malone), si es que encontrasen a la persona ideal del sexo opuesto. Obviamente, esto no significa que haya una equivalencia entre Roz y Bulldog, como si aquella se limitase a ser la versión femenina de este. Roz es mucho más atemperada que Bulldog. Tal vez ella ansíe asaltar a los hombres que le atraen con el mismo ímpetu (y, en ocasiones, maniobras rastreras y con coacción física) que Bulldog, pero no lo hace. Ni las normas sociales lo tolerarían, como sí le permiten al locutor del programa deportivo, ni su educación rural –con unos principios rígidos y jerárquicos, pero más claros y, sin duda, más realistas que los de Frasier y Bob–, la harían sentirse cómoda con hechos que, al fin y al cabo, degradan psicológica y socialmente a quien los realiza. No es casual que Bob Briscoe sea siempre aludido con un apodo perruno, y que nadie lo tome en serio –salvo Martin, porque solo le conoce su labor de excelente locutor deportivo, donde funciona su tono faltón, insultante y retador– y que el personaje acabe, tras ser despedido, en las catacumbas de la emisora, almacenando archivos y objetos perdidos, sin que nadie sepa muy bien cuándo llegó y si todavía sigue allí.

64. En realidad, lo que sucede con Frasier, más allá de metáforas biologicistas como la de Morioka, es que pasa largos periodos de castidad en un contexto distinto al tradicional, esto es, sin la pobreza –de hecho, es bastante rico– o la obediencia –al contrario, Frasier y Niles viven con soberbia y siempre dispuestos a dar lecciones– que asociamos al clero regular (franciscanos, dominicos, agustinos…). La castidad de Frasier mantiene parte del ascetismo religioso y de la consagración a algo sagrado a través de su disciplina intelectual de doctor, pero lo hace sin orden ni sentido. Tal castidad resulta, entonces, sobrevenida por una búsqueda ideal, que va creciendo hasta ser una bruma que le impide conocer las cosas o saber qué quiere.

65. Quizás si Frasier reflexionara sobre sí mismo, puede que se dijera que su condición es la de quien debe pasar una serie de pruebas puestas por las endiabladas circunstancias, para poder hacer algo tan sencillo como tener una relación sexual o de pareja con una mujer. Sin embargo, podemos redefinir ese castigo de purgatorio y sostener que, *etic,* Frasier se pone a sí mismo una serie de trampas para poder reflexionar sobre ellas, pues es su modo retorcido de hacer un mapa del mundo, pero el resultado, por los mimbres descritos, es brumoso y similar a aquello que decíamos del Coach, que, incapaz de regresar directamente a su casa, debía dejar siempre a alguien previamente. Así se había acostumbrado y ya no sabía hacerlo de otra manera. De los rescoldos de su trazado, Frasier solamente identifica como valioso lo que le resulta complicado y hace honor, entonces, a su apellido de "grulla" *(crane),* pájaro al que se le suele atribuir danzas complicadas en su proceso de apareamiento…[10] Quién sabe si Frasier recaiga en esos arabescos por automatismos monetaristas, o porque, al ser él una persona complicada y tan egocéntrica que corta y mide todo conforme a sí mismo, presupone esos rasgos en la búsqueda de su futura amada. Así resulta imposible que el término "sencillo" se aplique a sus relaciones con las mujeres. Su padre Martin, de un modo brusco, acierta al reprocharle las disecciones de cada motitita de lo que sucede a su alrededor, y desconocemos si Frasier, al final de la serie, intenta salir de ese páramo presente, agotado, yéndose a agotar un futuro páramo, deseable solo por novedoso, como esos judíos de Bashevis Singer que cambian el frío poblado polaco de toda la vida por la magnífica Florida, solo porque, con el mismo atavismo que los ligaba por generaciones al *shtetl,* ahora les toca morir solos y al sol.

66. Quizá Frasier, que sí es una Diane masculina –¿no querrían James Burrows y los hermanos Charles, tal vez, continuar explorando qué de cómico generaba Diane, pero no podían contar con Shelley Long? –, comparta su filósofo de cabecera, Arthur Schopenhauer, en específico por sus interpretaciones vulgarizadas de qué es la voluntad, por considerarla algo sagrado (como si bastara que "uno saliera de su castillo interior para abrirse al mundo"[11]). Pero Diane es algo más lista que Frasier y se salva de lo descrito anteriormente, aunque sea por los pelos de los que Frasier, paulatinamente calvo y reforzadamente inseguro, carece: *Enough Schope talk,* dice Diane a su amiga Rebecca (1.6) tras platicar sobre su filósofo favorito, expresión que juega con la comicidad de acortar el apellido, y puede aludir, además de al filósofo alemán, a una *small talk,* charla intrascendente, o a una *shop talk,* una plática que se presupondría, machistamente, de mujeres. El juego de palabras es difícil de traducir al español… ¿Tal vez por *Basta de schopencháchara?*

67. En lo que respecta a Niles, aun siendo similar a Frasier, vemos en él un par de puntos avanzados para lograr una relación madura de pareja, como de hecho le sucede, tras muchísimos giros, con Daphne. Estos avances son un matrimonio estable y el haber captado que Daphne es la persona adecuada con la que comprometerse. Respecto a lo primero, es cierto que Frasier estuvo casado (dos veces) y comprometido otra más, pero si nos fijamos en qué tipo de relaciones forjaba, vemos que su primer matrimonio fue fugaz y el segundo casi especular (de tan iguales que son él y Lilith, e incluso esta se cansó y lo engañó: "dos personas se conocen y se miran al espejo, una va a morir si se aman"[12]), mientras que su noviazgo con Diane iba en camino de más especulaciones y engaños, trances de los que la escritora, mucho más madura que él –quizá por todas las estupideces que cribó al trabajar en el bar–, se desprendió, aun por los pelos. Así, es casi mejor no haber tenido experiencias matrimoniales como las de Frasier (en un sueño en 9.2, Hester, la madre fallecida de Frasier, deforma a Nanette Guzman como la Holgazana, a Diane como la Camarera y a Lilith como el Carámbano). De modo similar, Unamuno decía –escribo de memoria– que no leer nada es preferible a leer libros malos o a leer buenos, pero entendiéndolos mal, pues ambas lecturas solo blindan y rearman en los propios prejuicios.

68. Recordemos que Niles tiene un matrimonio de varios años con Maris Crane, una rica a la que jamás vemos –a lo sumo, su sombra–, pero que le ha ayudado a forjar rasgos básicos para cualquier relación a largo plazo: paciencia ante el comportamiento del otro y flexibilidad ante giros que contradigan lo que somos o lo que esperamos de la pareja o de la vida juntos. Si la indeterminación que se atribuye a la *luna* (Daphne Moon) y los consejos de Frasier, que siempre lo quiere tutelar, no hubieran irrumpido, equilibrándose, en la vida de Niles, podemos colegir que su matrimonio con Maris hubiera durado para siempre… Hasta tal punto se habían acomodado (la cara B, viciosa, de las mencionadas paciencia y flexibilidad). De hecho, la inercia hace que Niles se tope con especie de *tulpa* joven (u operada) de Maris, Melinda "Mel" Karnofsky[13], la cirujana plástica de su ex esposa, con quien se casará en un matrimonio, fugaz, que termina con la escapada de Niles y Daphne el día en que esta iba a casarse con un abogado (7.24). ¿No es recurrente en *Cheers* y *Frasier*, como un entronque con la época *pre-code*, este vaivén de abandonos al borde de un compromiso tan simbólico e institucional como una boda?

69. Comparemos a Niles con Norm, para indagar qué de normal o de anormal tienen sus matrimonios. Para empezar, Vera está aún más ausente que Maris. Ni siquiera atisbamos su sombra, y pocas veces los lugares donde está (veremos, por ejemplo, a la cápsula de privación sensorial donde Maris está reposando y Frasier hablará con ella, aunque no escuchemos su voz; igualmente, la criada de Maris y su casa son habituales, así como conocemos a sus parejas y al mismo Niles compartiendo su espacio: si este está en la cama, Maris está en el baño), y a penas se permite a otros personajes, salvo el *mulá Norm,* que la describan haciendo algo. Esto es, a Vera solo la conocemos por ser parte de Norm –costilla antropomorfa de su esposo, que probablemente la conserva para comérsela– y sabemos que existe porque Norm lo asegura. En contadísimas ocasiones escuchamos una voz que se atribuye a ella (una voz joven, preciosa, como escuchamos en 4.8) y, una vez, recibe un tartazo que nos impide verle el rostro –otra vez los guiños al *slapstick,* habituales en *Cheers:* coreografía de la limpieza de todo lo que tocó en el bar un parroquiano que trabaja con virus, Diane irrumpiendo de una tarta a lo Kathy Selden de *Cantando bajo la lluvia* o intentando golpear a Sam, que se

agacha con la rapidez de un Stan Laurel–. En síntesis, a la existencia de Maris la demuestran varios testigos, mientras que Vera se nos queda en lo difuso de una única fuente. Podría sostenerse la ficción de que Vera es una invención de Norman –ahí sí, *Norman Bates*– y las voces y quien recibe el tartazo es el personaje de *la actriz que hace de una actriz que hace de Vera* (y no *la actriz que hace de Vera*). La invención de Norm se debería a que, desde sus valores de férreo ciudadano medio, para ser normal uno tiene que estar casado. Imaginemos a Norm capaz de hacer eso –aunque no lo haga–, para mantener su castillo de naipes de normalidad, como lo vemos en la serie hacer cosas similares para mantener su trabajo.

70. Otra diferencia es la ternura de Niles hacia Maris, muchas veces perruna, lo que da la sensación mencionada de que, si esta hubiera querido, el matrimonio nunca habría terminado. En cambio, Norm huye continuamente de Vera, sea refugiándose en el bar o en el trabajo, y considera cualquier vínculo con ella, incluso el sexual, como una obligación más (del mismo modo que se obliga a hablar mal de su esposa porque eso es lo que los clientes machos esperan que el marido haga en un bar). A la vez, romantiza su relación, la mantiene las once temporadas y, en esencia, habla obsesivamente de su mujer. Podemos asumir que Norm es así: un gordo correcaminos que escapa siempre, pero dejándole al famélico coyote la sensación de que solo bastaría otro pequeño esfuerzo para atraparlo. En este sentido, tengamos en cuenta que:

—Norm huye de su trabajo para refugiarse en el bar y hablar de cuánto ama su trabajo, e invitar al bar a sus jefes y compañeros.

—Bebe sin parar para sustraerse de una realidad anodina a la que regresa continuamente, para glorificarlas a golpe de brindis.

—Siempre habla de su esposa para decir cuánto rechaza estar con ella, pero ve con naturalidad incuestionable su convivencia (o *Vera hasta en la sopa o sopa de Veras,* por remedar el dicho).

—Incluso cuando Norm anuncia que él y Vera se han separado, y que ella está viendo a otro hombre (2.3), parece que estén ambos en una *casa tomada* cortaciana, pero, en vez de quedar cada vez más arrinconados por la acción de terceros, ese matrimonio bostoniano ocupa un extremo de la casa, con el centro de esta hundiéndose cada vez más –o deformándose hasta formar, a lo largo del pasillo, un alucinante bar Cheers–.

Con brillantez, Diane subraya la esencia de Norm como la de alguien capaz de, en una frase, humillarse y presumir a la vez (1.7).

71. Como balance de las consideraciones anteriores, puede señalarse que un rasgo esencial de este tipo de equívoco (sea por disfraz u ocultamiento físico, o por ocultamiento de la personalidad real) es el regreso a una situación que lo disipa. Por ejemplo, todos estos estados de confusión sobre la personalidad no son de “indeterminación”, puesto que en las tramas de *Frasier* intuimos que algo va a suceder, aunque, a lo Wilder, el cómo uno se quita el disfraz o cómo disipa lo presupuesto sobre la personalidad no acaban sucediendo como esperamos, ni con clichés, ni automáticamente.

72. Tampoco podemos pensar que el argumento de *Frasier* está deshilachado o que hay incoherencia en la actuación de los personajes. Todo está bien medido y previsto, y son parte del engranaje cómico tanto la feminidad falsa –o desvelada, para luego ocultarse– de Martin Crane, como su hombría caricaturesca, en tanto maneras –tiernas, pero también crudas– de trazar con sus hijos una línea roja, para que entiendan sus propios errores de clasismo, fatuidad, esnobismo y pedantería. También son parte del engranaje cómico la depredación atenuada de Roz –o, dicho de un modo más amplio, cómo ruraliza sus relaciones urbanas– y la desmesurada y ridícula, peligrosa y penosa cacería de Bulldog –que, como un *mini Atlas,* carga en su espalda un racimo de hombres que jalean cada uno de sus ímpetus de lujurioso feroz–. Y son cómicos, sin duda, tanto el ascetismo fruto de matices desproporcionados y causas inútiles de Frasier, como el matrimonio –tumba acolchada y, en ocasiones, con ruedecitas– de Niles. Todos estos son ejemplos del regreso a una

situación inicial, pero tras haber asumido –aunque los personajes no lo entiendan del todo, pero es básico que nosotros sí–, una pequeña enseñanza.

73. No sé si tras esas enseñanzas haya una "solución", y es probable que tampoco haya una "reversión" (Martin, Roz, Frasier … ¿Cambian convencidos o, como se decía en la película *Los profesionales,* cambian únicamente porque se hacen más débiles al envejecer?). Pero sí se desperdigan, aquí y allá de la trama, las respuestas que permiten continuar la comedia en los términos explicados. Esto es, el equívoco posee una dialéctica interna que nos veda cualquier interpretación automática, y mucho menos analogías con nuestra sociedad, patibularia –por su predisposición al linchamiento– y festiva –pues tras los funerales y las quemas, gustan de celebrar–, de la tercera década del siglo XXI. Más sencillamente: lo equívoco requiere una disipación (no hay equívocos perpetuos) y esa disipación –en *Frasier* y en las comedias de las que es heredera– se hace con cambios de escena o un giro en qué se sabía de la persona. Justamente lo contrario de la incoherencia, tan festiva como arenosa y, por tanto, fangosa, que señala Angela Nagle como "*Tumblr* liberalismo", es decir, el sectarismo de nuestra época, blindado por las redes sociales, que permiten incansables nichos identitarios[14].

74. La confusión entre personas y animales es otro modo de observar el equívoco en *Frasier*. Llama la atención que los animales estén prácticamente ausentes de *Cheers*, aunque podemos recordar dos situaciones relevantes donde estos seres adquieren protagonismo. La primera de ellas, es, además, especialmente importante para el argumento de la serie y, de hecho, una de mis escenas preferidas. La madre de Diane la llama al bar por teléfono, para decirle que su gata ha fallecido. De nuevo, una llamada ominosa. La mesera está impactada, por un vínculo del que los bareros no se percatan y que, por su intensidad, nos sorprende a los telespectadores. Diane acabará confesando a Sam que la gata fue la única compañía que sintió cuando sus padres se separaban y que, de hecho, el miedo a que nadie se ocupara del animalito fue lo que impidió que se suicidase, Ofelia, arrojándose a un lago. El modo en que se vincula a ese gato, puede que la corporeización de su propia niñez en su mismo regazo, se junta con un abrirse a Sam, apertura que funciona como un órdago ante las continuas peticiones de este para que confíe en él. Sin embargo, *Sam se contradice al pedir, a esa misma persona que es Diane, que sea como es y, a la vez, que en lo que no le gusta no sea como es* –por ejemplo, cuando Diane analiza una y otra vez algo, como si se desayunara *hot cakes* de análisis sobre análisis, podría añadirse, sin que sea exagerado–. Evidentemente, terminan peleándose, pero hay grietas por donde Diane ve a un Sam salvable (1.14) …. Grietas/espejismos, pero por ellas también transcurre *Cheers*.

75. Otro modo en que se utiliza un animal en esta serie y que nos sirve de bisagra para entender la mayor complejidad que veremos en *Frasier* aparece en 3.10. En este episodio, Diane anuncia que se muda a la casa de su novio Frasier, a quien, por cierto, conoció mientras estaba tratándose psiquiátricamente por el daño que le produjo la ruptura con Sam, y al que, por añadidura, pide que trate al propio Sam para que salga de su recaída en el alcoholismo. Con esos mimbres, es obvio que algo no va a estar bien en la noticia. Para empezar, Diane, paulatinamente, da muestras de somatizar de varias maneras el rechazo a esa mudanza: estornudos, un tic que le suele aparecer cuando está nerviosa o, incluso, desarrollar una voz extraña por agudísima, como si hubiera absorbido helio. Sin embargo, para Diane hay otra causa: Pavlov, la perra de Frasier, que le estaría provocando una fuerte alergia. Así que Sam, en un acto retorcido y, más adelante, sádico, se ofrece a cuidar a Pavlov (¿para chantajearlos con un pedazo emocional que fue de ellos y usarlo contra la nueva relación?). Con sorna bretoniana, rebautiza a la perra como "Diane", y no solo eso. A tal humillación añade reconocer –quiero pensar que es una provocación hacia su ex pareja, brutal, pero falsa– que da órdenes a la *Diane cuadrúpeda* y, si no las cumple, la golpea. Ante la pregunta de Frasier de si no es confuso que haya (en su círculo personal) dos Dianes, Sam afirma que, entonces, pasará a llamar Pavlov a la *Diane bípeda*.

76. Tras pedir Frasier a Diane/Pavlov que pospongan el vivir juntos, esta pregunta –con su voz enfermizamente ridícula– a Sam por qué no se jacta de ese nuevo fracaso. Este le responde, adoptando una voz también agudísima, que no es su estilo burlarse (a lo que Norm añade lo sexy que le parece la voz de helio de Diane/Pavlov). El clímax de esta confusión persona/animal llega cuando Frasier, tras la cancelación de la mudanza de la *Diane bípeda*, exige a Sam que le devuelva a su *Diane cuadrúpeda*. Sam se niega, afirmando que se ha encariñado con ella. Frasier insiste a gritos que se la devuelva, proclamando que luchará por esa Diane, porque lo justo es que estén juntos. La Diane humana aparece y piensa que se están refiriendo a ella, y no a la perrita. La mascarada, con aire a bilocación, donde la Diane bípeda acaba, a la vez, siendo la cuadrúpeda, finaliza con Diane creyendo que Sam y Frasier peleaban por su amor, y que este acaba de hacer una proclamación no solamente de amor incondicional, sino de vocación de retenerla a su lado, lo que hace que vuelvan a enamoriscarse de su ex psiquiatra… La paradoja (¿doble, triple? ¿Cuántas capas de equívocos hay ahí?) es que Diane vuelve a sentirse atraída por Frasier ¡precisamente por valores –imposición firme, hasta violenta, ante el rival o el dominio, casi posesivo, sobre la hembra– que son los del macho Sam!

77. Ese es el tipo de equívocos que predominan en *Frasier*. Pero antes de abordarlos, es necesario establecer el estatus de un animal que también protagoniza la serie: Eddie, el perro de Martin que se muda, junto al padre, al domicilio de Frasier. A lo largo de las temporadas, el psiquiatra rechaza a esa mascota, tanto por la supuesta suciedad del animal y su querencia a dormir sobre muebles de lujo o jugar a destruirlos, como por aspectos vinculados a la relación con su padre. Si recordamos, cuando Frasier regresa a Seattle, la relación con su hermano Niles es tirante y, por parte de Frasier, dominante; mientras, entre él y su padre Martin Crane abunda una hostilidad sorda, que a veces vira hacia el desprecio y las peleas violentas. El apoyo emocional que es Eddie para Martin agrava la percepción de Frasier de que está siendo tratado injustamente, a partir del silogismo, equivocado, de "no solamente mi padre no valora lo que hago intelectualmente, sino que le da más cariño a una bestia bruta". Así, a partir de ese axioma, Frasier malinterpreta lo que el pobre Eddie hace:

—Si el perrito se lo queda mirando fijamente, con curiosidad –que en un perro o en un gato son muchas veces sinónimos de cariño–, el psiquiatra lo identifica como la hostilidad vicarial de su padre, el regodeo de Eddie (¡como si fuera un hermanito cabrón!) o el desafío del animal adaptado, sin fisuras de carácter ni falacias mentales, a su entorno.

—Si el perro juega por el *depa* de Frasier, en vez de una conducta natural de una mascota encerrada, que usualmente corre para mostrar alegría –efectivamente, y por la cuenta que les trae, a un perro o a un gato les alegra que sus patas funcionen–, al psiquiatra le parece el enésimo boicot de su orden doméstico.

78. Es evidente –menos para Niles y Frasier– que Martin no considera que su perro tenga un mayor estatus que sus hijos, pero sí se vale de él como haría cualquiera que se sienta solo y proyecte en su mascota sus expectativas y miedos, y ello sin negar la amistad, asimétrica pero real, entre el hombre y la bestia. Como psiquiatras, a los hermanos Crane no se les debería escapar que Eddie podría verse como una prolongación del propio Martin, pues el animal disfruta de la libertad que, debido a su cojera, a su vejez y a la jaula suave de las reglas del depa de Frasier, el ex policía ya no tiene. Eddie, pues, funge incluso como una animalización de la pierna útil de Martin, como si su pierna/movilidad solo hubiera podido salvarse transformándose en ese perrito, un poco como el Coach sería el *brazo de deportista personificado*, que habría seguido a Sam tras su retirada como jugador de béisbol. Está claro que no hay hechizos de ese tipo en las series, pero sí que Eddie y el Coach cumplen funciones de apoyo psicológico para Martin y Sam que se derivan de entenderlos en esos términos simbólicos.

79. También podríamos pensar en Eddie como en un Frasier hechizado –similar a lo mencionado sobre Diane y su gata–, puesto que únicamente como perro Frasier disfrutaría del cariño incondicional de su padre, la camaradería de Daphne o el poder entregarse a una sumisión total a Lilith (que es la única que ordena a Eddie sin que este rechiste)… Todo ello lo aduzco para evitar interpretaciones psicologistas como la

de Eddie como “tercer hijo” –o aún peor, con el término, que suena a mala traducción, de *perrijo*– o superficiales, que enfaticen el aspecto circense (el perro que hace caritas, persigue y es perseguido, que juguetea obcecado entre los *ohhhs* de la audiencia alelada)… Está claro que ese tipo de consideraciones planean sobre el perro Eddie, pero son nubecillas, nada explicativas, que se limitan a estar en un abstracto *arriba*, que a veces hacen sombra o indican lluvias de un mejor argumento, pero que no influyen en la naturaleza del terreno que trazamos pisar.

80. Dicho esto, los equívocos en *Frasier* en la línea de la Diane bípeda/cuadrúpeda son innumerables. Por ejemplo, Niles requerirá una transición del fin de matrimonio teniendo un perro, Lady, que a todos nos recuerda a Maris: “una Maris de cuatro patas”, la llamará Martin. En un episodio, a Frasier lo presentan en televisión interactuando con un ganso, al que han puesto un divancito para que parezca el pequeño paciente del psiquiatra, un Frasier devenido pequeño Freud, que se ve reflejado en esa deformación de su práctica, asociada a una patochada, a una gansada.

81. Pero es en la última temporada donde la presencia de ese equívoco animalesco alcanza las mayores posibilidades para la reflexión y para la risa. Es el momento donde se cierra el círculo de Niles y Daphne al ser padres, momento que los guionistas hacen coincidir con el otro par de cierres que encaminan *Frasier* a su final: la boda de Martin con Ronee Lawrence –que fue niñeras de sus hijos–, y la conciencia de Frasier de que su tiempo en Seattle ha terminado. Así, a Niles, en el previo a la boda de su padre, se le cae uno de los anillos y Eddie se lo traga. Él y Daphne –recordemos, embarazada– van a un veterinario para que se lo extraiga. Entonces, Daphne rompe aguas y han de tener el niño en la veterinaria. Mientras una de las clientas ayuda al doctor, Niles resguarda al changuito enfermo de esta. Al llegar Frasier, Martin y Ronee a la clínica veterinaria, Niles sale a recibirlos con el mono en brazos, lo que genera el efecto de que es su hijo recién nacido, visión a la que los familiares responden con corteses eufemismos. Más que por creer que haya sido padre de un mono, por entender que los nervios de un padre primerizo pueden conducir a las mayores estupideces.

82. En resumen, de este equívoco se deduce que la confusión entre persona y animal no puede verse como un “error”, puesto que, si bien los equívocos incluyen algunos tipos de estos, son solo como parte de una cadena de confusiones –si se quiere, sinfónica– que transita sobre la verdad (lo que señalé como “regreso”) de la separación entre hombre y bestia. Además, el error tiene un matiz de inexorabilidad, de dificultad de disipar, que lo equívoco no posee. Lo equívoco pareciera como si nos tentase, casi inmediatamente –pero como cociéndolas–, a ver las cosas de manera diferente. Y todo ello sin que obste a que en esa serie noventera se ven indicios de lo que en el siglo XXI (al menos en el arco occidental americano y europeo) ya campa a sus anchas: *las plantas son las nuevas mascotas, las mascotas los nuevos hijos y los hijos son los padres –sin hijo–*.

83. Finalmente, las otras escenas que apuntalan la idea de equívoco son las relacionadas con la organización de un evento, sea a escala menor (una *house party,* el regreso de Frasier a ejercer la psiquiatría en un despacho propio) o mayor (un cumpleaños, una boda), y que se vuelve caótica.

84. Para empezar, en *Cheers,* este tipo de eventos aparecen interrumpidos, puesto que *el único plan de siempre es volver al bar y las bodas, salvo excepciones, se cancelan, terminan en divorcio o en un matrimonio aburrido e inercial*. En general, en esa serie hay una sensación de que no merece la pena emprender nada –como en la paradoja de “Aquiles y la tortuga”, de Zenón de Elea–, si es que lo emprendido no termina en el bar, usualmente como un comentario ingenioso y sabio, de Norm frente a su cerveza. Podría decirse que todos siguen igual (Cliff, Norman, Sam) y la única que cambia es la que más se parece a Frasier:

Diane, que en realidad no cambia, sino que se cambia de contexto para poder seguir siendo ella (o acercarse a la imagen más aproximada a la que aspira).

85. Esto no se da en *Frasier,* que es una serie donde la oxigenación de los espacios supone, a nivel de guionista, una apuesta triádica que ayuda a los personajes a una dialéctica para mantener, defendiéndola, su situación, o cambiarla, si es que lo novedoso les parece mejor. En la serie, Niles se divorcia dos veces y se casa con el amor de su vida; Martin se reconcilia con sus hijos y, tras enviudar, está a punto de casarse una vez, para, finalmente, casarse de nuevo; Roz tiene una hija y alcanza la cima de su éxito como nueva directora de la radio donde trabajaba; y Daphne, además de casarse con Niles y ser madre, logra un estatus social inaudito para alguien que recién llegó de Reino Unido para trabajar de entrenadora personal, además de lograr, por fin, una relación madura con su madre… Pensándolo bien, Frasier, es decir, el único ligado a *Cheers*, solo cambia *a lo Diane*, es decir, cambia de escenario para poder seguir siendo él, aunque un poco más aplacado por los palos que ha sufrido a lo largo de las once temporadas y por el cariño de su familia, esta vez sí, recuperado y su principal sostén emocional.

86. Si en Frasier los eventos suceden es con equívocos, por una pedagógica *magia blanca*; es decir, se nos muestra lo que podría salir exageradamente mal, para ilustrarnos sobre la esencia de la ceremonia y, así, revalorizarla. Si las fiestas salen mal –invitados que no llegan o quienes llegan no están invitados, la comida sale volando, explota, le salen patas y huye de la fiesta, porque no era comida, sino un ser vivo– es para encaminarnos a una conclusión que atempere las pretensiones desorbitadas de control que queremos tener muchas veces sobre los acontecimientos.

87. La manera principal de mostrar el truco de la ceremonia es mediante la puerta. Pero ha de remarcarse que estas puertas no son las que describí para *Cheers*. El modo en que se utiliza la figura de las puertas en *Frasier* es incomprensible sin incluir el factor del equívoco. Un ejemplo ideal es el peso de Niles, el "portador del equívoco", haciendo, en los momentos más hilarantes de la serie –que lo liga a muchas comedias clásicas, mudas o habladas– que todos a su alrededor parezcan locos atados a puertas giratorias, puertas que los regresan al punto de partida, pero más mareados y confusos –y nosotros más lúcidos–.

88. Si para entender la *cuerda*, la ligazón entre la puerta y el teléfono de *Cheers,* he recordado los capítulos del Quijote sobre el retablo de maese Pedro[1], creo que aquí es pertinente plantear lo señalado por Bueno en *Idea de Mesa*. En la tesela, el filósofo español explica que la mesa es "el suelo de las manos", es decir, una idea que desborda el concepto de mueble, ligada al paso de cuadrumano a bimano, y la necesidad de apoyar esas extremidades con nuevas funciones. A partir de eso, ¿qué es, entonces, una puerta? Es decir, ¿qué Idea de Puerta hay en la tradición de las películas del *slapstick,* en Chaplin, Lubitsch, Wilder o Hawks, a la que se adscribe *Frasier*, sobre todo en los mencionados equívocos de un orden *dinamitado controladamente?*

89. Podemos pensar en la puerta como una institucionalización de la cueva, para domesticar su interior; y, cuando de la cueva solo queda la función (pero no las piedras, ni las alimañas que puedan entrar o que la habitaban, ni el frío, ni la humedad), replicarla. La cueva, en tanto escondite para evitar el depredador o acechar a la presa, es el lugar donde, también escondidos, nos curamos o reposamos, comemos, amamos o dibujamos en las paredes. La puerta, entonces, es la marca que señala –con su grosor, forma o tamaño– el cómo de esa cueva domesticada, similar a como funcionan las banderas, sean fronterizas, del "principio del pabellón" o señalizadoras de embajadas.

90. Con la puerta se regulan, desde uno y otro lado, quién está a la espera y quién oculto, y también las expectativas sobre el día pasado o la nueva noche. En fin, por la puerta se entra cuando se es dueño, y se sale, tranquilamente, si lo que espera afuera no es un mal. Mientras, cuando se entra o se sale por la ventana se connota peligro, pues son el ladrón, la mujer secuestrada, el que huye del fuego en el hogar, quienes salen por allá (no recuerdo bien si era en Grecia o Roma donde un desaparecido, si regresaba a la casa, no podía entrar por la puerta, sino que debía entrar por otro lado, ¿quizás descender por la chimenea?).

91. Desde estos presupuestos, abrir y cerrar las puertas durante persecuciones o para atisbar hechos aún más cómicos, como sucede en *Frasier,* es acelerar un nivel de confusión, cuando se abre; o apacentar al momento en su punto más crítico, cuando se cierra. Un atajo visual, que recoge todo lo sugerido, y que permite descongestionar o saturar, como un tapón puesto o quitado, con un recurso universal, lo que los guionistas hayan ido acumulando.

92. A estos equívocos debe añadirse, finalmente, un factor de complejidad que, a falta de un mejor nombre, puede llamarse *meta teatral*. Es evidente el uso de medios de comunicación (Frasier es locutor de radio) dentro del medio televisivo propio de una serie –consumida, eso sí, en una *laptop* tras descargarla mediante una red entre pares o P2P–, o la utilización de un espacio, de por sí, parecido a un escenario (el bar Cheers como retablo, por la estructura diádica explicada y que he resumido en la imagen de *dos cabezas que comparten un cuerpo*, y por la interacción entre puerta y teléfono). Sin embargo, lo que quiero destacar aquí es que en *Frasier* se logra reforzar el aspecto de pantalla dentro de la pantalla, como una supuesta solución donde una falsa puerta da a un nuevo escenario, con un equívoco que se disipa por convertirse en otro más enrevesado –o sea, que no se disipa, sino que se reagrupa ante nuestros ojos, para reformularse–. Capas y capas de equívocos, como cobijas, pero que nos conducen al desenlace con el que se nos quiere sorprender.

93. Dos episodios sirven para comprender mejor este aspecto meta teatral. Hay un momento en *Frasier* en que Diane visita al que fue su prometido (3.14), pues considera que es el único que puede ayudarle en su depresión. De fondo, está la búsqueda de la aprobación a su obra de teatro, *Rapsodia y réquiem,* una recreación que la escritora ha hecho de su vida en el bar Cheers. Pero tal recreación es *a lo Diane*. A esta –su nombre en la obra de teatro pasa a ser Mary Ann– los actores que hacen de parroquianos la saludan con el énfasis con que saludaban a Norm –en contraste con la sorna con la que la trataban habitualmente, o la absoluta indiferencia con que, en el episodio final, la reciben al verla, primero, ganando un premio en la televisión y, después, cuando entra al bar, aunque hayan transcurridos seis años desde su última estancia–. Mientras, el personaje teatralizado de Frasier, llamado Franklin en la obra de teatro, aparece representado como una versión académica de Cliff. O Sam es Sam (y, en la mente de Diane, siempre lo será), idealizado para poder ser rechazado con más motivos… Frasier asiste a ese pase privado en el salón vacío de un teatro, y constata la divergencia de lo vivido por él y por su ex prometida, sobre la que, ahora sí, percibe lo lejos que estuvieron siempre.

94. La obra teatral de Diane tiene un momento donde los personajes, en un primer plano, iluminados sus torsos y rodeados de oscuridad, supuestamente se retratan:

—Sam: Pongo cerveza en las gargantas de la gente *(I put beer down people throats).*

—Norm: Me la bebo *(I drink it).*

—Frasier: Nuestras vidas están vacías. Entonces, ¿qué nos atrae acá, noche tras noche? *(Our lives are empty… So, what draws our feets here, night after night?).*

95. Tal ramplonería de la dramatización de Diane contrasta con un momento donde los personajes de *Cheers,* efectivamente, se retratan. Sucede en las últimas escenas de la serie (11.28), cuando Sam regresa del avión que lo iba a llevar a Los Ángeles con Diane. El dueño del bar anuncia a sus amigos que la relación entre la escritora y él ha terminado y les ofrece bebidas y puros, para reconciliarse con ellos. Platican y surge la pregunta por "el sentido de la vida". Las respuestas que dan los personajes no son planas, como en la obra de Diane:

—Cliff: Un par de zapatos cómodos, pues sin ellos la vida es caótica.

Quizá el cartero bartlebiano tenga parte de razón. Quienes hayan leído la *Trilogía de Auschwitz* sabrán que Primo Levi enfatiza que quienes no se procuraban buenos zapatos al llegar al Lager eran los primeros en morir. Aun así, Cliff lo dice, tal vez, por su culto embotado a la tautología:

—Cliff: Dime, Frasier, ¿cuál es el mayor filósofo en la historia de la humanidad?

—Frasier: No sé… Aristóteles.

—Cliff: Ahí lo tienes: sandalias.

Mientras, para Carla, el sentido es "tener hijos", "crear vida". Lo está diciendo mientras está sentada sobre la barra –como un lar, un *dibbuk* madre de diez *dibbuks,* o ¿como un tótem?–, sosteniendo su puro, con unos pendientes en forma de bebé. Luego da los contras de ser madre. Su tono presupone que lo hace para acabar cerrando su discurso con los pros… Pero olvida el hilo.

Sin embargo, ese olvido permite a Frasier terciar en la conversación, planteando que la vida es un "accidente cósmico". Pero lo expone como doxógrafo (como flotando, recoge lo que dicen los demás, pero sin comprometerse con un postulado), con lo que Woody lo llama, implícitamente y con el hieratismo que el personaje heredó del Coach, "cráneo privilegiado" –como ese personaje de *Luces de bohemia* que gritaba tal frase cuando quería burlarse de la pedantería de alguien–, al decirle que usa ese tipo de retórica para mantener viva la conversación. Para el camarero, ranchero que llegó hace años de Indiana ("Y la verdad es una/mi única fortuna/es el sol y la luna") y que ha terminado la serie casado con una chica rica a la que ama y como concejal electo del ayuntamiento de Boston, lo importante son ellos, sus amigos.

96. Norm y Sam, el cliente y el dueño del bar, el esclavo fatalmente amo y el amo felizmente esclavizado, son los últimos que quedan en escena, y Norm dice que lo más importante es el amor, y va a decir qué ama, pero Sam le incita con una cerveza, y con la cerveza se conforma Norm. Con eso, con el taburete del bar, con el mismo bar (una cerveza nunca aparece *in media res*)… Y pasa a explicar, por fin, que ha de amarse a una persona o a una cosa, pero ha de hacerse "total y completa, perdidamente" *(total, completely, without judgement).* Está claro por cómo se despide Norm, tocando suavemente la puerta de Cheers por dentro, que el "verdadero amor" de Sam es ese bar. Sam desliza su mano por la barra y enuncia que es el hombre más afortunado de la tierra.

97. Volviendo al episodio 3.14 de *Frasier,* como colofón, el personaje que hace de Sam en la obra teatral de Diane, un chico en sus veinte, resulta ser el nuevo novio de la ya cincuentona Diane, que le pide que bese con más pasión a la actriz que la interpreta. Para ello, le muestra cómo, besándose ambos con Frasier como espectador. La humillación del ex novio de la dramaturga es cuádruple:

—Por la obra, se constata que él y Diane nunca compartieron nada real juntos, ni siquiera la banalidad de las copas en el bar.

—La imagen que tuvo Diane de él es tan deforme como la calva del actor que lo interpreta como Franklin.

—Diane recuerda con una pasión falsa y desmesurada su relación con Sam, sin ápice de los tormentos, contradicciones y humillaciones que se infligieron.

—Y ahora, Diane está con alguien que es una versión caricaturesca, juvenil, por hacer, de Sam, borrando cualquier posibilidad de que en la visita a Seattle haya algún atisbo de un amor que, de lo visto, parece que nunca tuvieron la escritora y el psiquiatra.

No es casual que, cuando su alter ego pregunta cómo debe sentirse al haber sido abadonado en el altar por Mary Ann/Diane, Frasier irrumpa en el escenario y grite que Diane es el demonio y que arrancó su corazón y lo arrojó al suelo, lo que provoca el aplauso de todos los personajes ficticios ("¡qué buen actor es el no actor Frasier Crane interpretado por el actor Stanley Grammer!", se dirían, pirandellianos) y la estupefacción (¡sí, estupefacción!) de Diane.

98. El otro episodio para comprender mejor el aspecto meta teatral mencionado es el 11.15, cuando Frasier se topa con Nanette Guzman, su primera esposa, que, con el seudónimo de "Nanny Gee" lleva veinte años haciendo musicales para niños. Si observamos la denominación del personaje, "Nanny Gee" remite burda, freudianamente, a la fantasía –recurrente, como explico más adelante– de Frasier con una niñera (pues eso significa su nombre en inglés, a la que se añade, ¿por qué no?, la sexualidad del punto ge). Guzman, apasionada por quien fue su ex marido, le pide que se acuesten, a pesar de que está casada, y tras situaciones rocambolescas ella y Frasier terminan en el subsuelo del teatro, justo cuando Nanny está a punto de actuar delante de cientos de niños. De repente, cuando están sobre una cama gigantesca y Frasier ya ha arrojado su ropa al suelo, quedándose en calzones, el lecho empieza a ascender y Guzman, aterrada, le pide que se baje, pero ya están demasiado altos –¡es tan onírica una situación donde, desde tu lecho, no ves el suelo y bajarte de la cama implicaría tu muerte!–. El techo se abre y la función va a comenzar. Para que Frasier no aparezca en calzones, Nanny lo viste de bebé y así aparecerá ante el público, como si Nanny tuviera un nuevo amiguito (¿o la cigüeña hubiera aparecido fugazmente?), para rabia del marido de Guzman, que es el productor del musical infantil. Frasier, como bebé, debe bailar con su Nanny y con el resto de botargas –que, por cierto, tampoco son lo que parecen: los viejos actores que interpretan al conejo, al panda y al canguro boxeador, tras la función, aparecen en el subsuelo jugando a cartas, fumando puros y bebiendo, con Frasier, de fondo y aún de bebé, perseguido por el marido celoso–.

99. A las oscilaciones que suponen los tipos de equívoco que he expuesto, se le debe añadir un eje básico para entender cómo se construye, temporada a temporada, la estructura de *Frasier*. Tal eje es la familia, que sirve de contrapeso a todos esos equívocos y que, aunque permeada por ellos, mantiene una solidez que ayuda a la comedia. Esto es no solo cualitativo, sino cuantitativo. Piénsese en todos los familiares que conocemos de los personajes. De Frasier, sus padres, su hermano, sus dos ex esposas, su hijo, su nuera, sus cuñadas y hasta tío, tía y sobrino. De Niles, ídem, más sus suegros y ocho cuñados (los hermanos de Daphne). De Martin, su esposa (fallecida), sus hijos, sus nietos, su hermano, su cuñada, su sobrino y sus nueras (¡cinco!: Nanette, Lilith, Maris, Mel y Daphne). De Daphne, su marido, su hijo, su suegro, sus padres Gertrude y Harry, y sus mencionados ocho hermanos. De Roz, a toda su familia de Wisconsin, más su hija y al padre de esta. Sin duda, comparativamente con cualquier serie que se nos ocurra (y el contraste es enorme con *Cheers),* las redes que se tejen entre todas estas relaciones no pueden desdeñarse para el peso argumental. Así, la retahíla de binomios temáticos es gigantesca, casi tanto como los familiares que vemos de cada uno de los personajes, permitiendo a una serie de conflictos desplegarse con naturalidad: padre/hijo; saber intelectual/saber práctico; demócrata/republicano; Caín/Abel; trabajo serio/trabajo comercial; hombre/mujer; patrón/empleada; humano/animal; o psicólogo en persona/a distancia.

100. Para poner orden en este maremágnum cuantitativo de genes y temas, hemos de centrarnos en qué de material tiene la institución familiar. Por ejemplo, en el personaje de Frasier son las figuras de la ex pareja, de la madre y de una fantasiosa mezcla de las dos anteriores las que monopolizan el modo –fracasado– en que encara sus relaciones de pareja. Y, si indagamos, vemos que cada una de esas figuras, además, está por

triplicado, lo que confirma la solidez de esa estructura de tres para transmitir la comicidad. Ya he aludido, aun dispersamente, a las tres parejas más relevantes (Nanette Guzman, Diane Chambers y Lilith Sternin), así que seguidamente explicaré las otras tríadas, sin perjuicio de que las mencionadas parejas continúen surgiendo en mi análisis.

101. La madre de Frasier, Hester, aparece por primera vez en *Cheers* (3.8), interpretada, por cierto, por Nancy Marchand (que también será Livia, la madre de Tony Soprano). En el episodio, amenazará de muerte a Diane, a la que considera una "camarera con pretensiones intelectuales", e intentará sobornar a Sam para que la seduzca, y la aleje de su hijo Frasier. Esa impresión de madre hitchconiana, muy similar, eso sí, a la Livia de *Los Soprano,* difiere de las otras veces que la "vemos", ya en *Cheers*. Allí se nos aparece en su versión joven (interpretada por Rita Wilson), como una pareja de Frasier idéntica a ella, algo de lo que él no se percata, pero sí Niles y Martin, lo que desencadena el tipo de equívocos –incluidos los freudianos– que hemos visto párrafos antes. En otro episodio, doble (9.2, titulado gráficamente como "Don Juan en el infierno"), la madre joven se aparece en un sueño de Frasier, junto a sus otras ex parejas (no solo Nanette, Diane y Lilith, sino muchas de las que hemos visto en los, a ese momento, nueve años de serie).

102. Reunida con las figuras de "madre" y "ex pareja", la figura de "niñera" nos ofrece una falsa síntesis. Es falsa, pues nada sintetiza, pero ayuda a explicitar, como caricatura, los problemas de pareja de Frasier. La caricatura es la de una *Geriona,* variante en la sitcom del Gerión griego, puesto que nuestra Geriona, en vez de los tres cuerpos de hombres que tenía este monstruo, los tiene de mujeres, que no están unidas radialmente por la cintura, sino ligadas en fila consecutiva. Esos cuerpos que imagino de la Geriona –con colas de escorpión y cabezas de mujeres buenas, en remedo de aquel Gerión visto por Dante Alighieri–, son:

—La mencionada "Nanny Gee", su primera ex esposa y niñera ficticia que, como he explicado, transforma al Frasier adulto en bebé y con la que, por mucho que lo intente, no podrá acostarse.

—Ronee, quien fue su niñera real, de la que estaban él y Niles enamorados (curiosamente, Frederick, el hijo de Frasier, se enamorará de Daphne, la niñera de su abuelo Martin), y a la que, ya adulto, intentó seducir, para percatarse de que ella estaba enamorada de su padre, con quien se casa, volviéndose su madrastra.

—Una Daphne onírica. En la última temporada, Frasier imagina que está con la –en el sueño– viuda de su hermano. Constatamos, de nuevo, que Daphne había sido, en cierto modo, la niñera de Martin.

103. Es de ese monstruo mental, el de la niñera recurrente y deseada –esto es, de su infantilismo rampante–, del que Frasier huye hasta Chicago por su último amor, Charlotte, un infantilismo al que da esquinazo haciéndole (y haciéndonos) creer que su destino final era la California –estado siempre vilipendiado en la serie– de Diane, donde le ofrecieron un nuevo trabajo en televisión (medio en el que, por cierto, también trabaja Diane). Todo eso sugería que, de haber optado por mudarse a California, el psiquiatra habría repetido patrones similares a los que le alejaron de Massachusetts y Washington.

104. Establecido esto, podemos señalar que la sensación que nos da Frasier, de continuamente estar corriendo y buscando algo, se debe a que vive en el futuro, a la búsqueda del becqueriano "fantasma de niebla y luz", que resulta estar envuelto en la Geriona. También vivirá azuzado por buscar el trabajo ideal, pues la psiquiatría radiofónica siempre la percibe como temporal y que debe ceder a un trabajo más serio (la práctica privada, la investigación) o a uno más alimenticio para sus bolsillos y para su ego, como la televisión.

105. Su hermano Niles, en cambio, ha escapado de esa circularidad, aunque, para ello, haya tenido que resolver una dicotomía diabólica. Por un lado, su esposa durante casi toda la serie, Maris, está *ausente* para el resto de los personajes y para los telespectadores, pero es una presencia tan obsesiva para Niles que, en varios momentos, lo opaca; y antes, durante y después del divorcio, lo ofusca. *Maris unilateral,* como ese hongo parasitoide (*Ophiocordyceps unilateralis*) que obliga a las hormigas anfitrionas a subir al tallo de una hoja y quedarse allá mordiéndola, paralizándolas hasta morir, con lo que aseguran el alimento para el hongo[15].

106. Por otro lado, el amor por el que suspira Niles, hasta casarse con ella, Daphne, está *presente,* pero es intocable para el menor de los Crane, ya que es un amor, para él, platónico, por su timidez y, seguramente, por algo de clasismo. Cuando Niles, recién casado, le confiesa su amor a Daphne, deben huir, pues ha sido una confesión del último minuto, justo el día de la boda de ella con un abogado. Además, antes de casarse ellos, –otra prueba del purgatorio–, transcurrirá un período donde Daphne, para rehusar cargar con las expectativas e idealizaciones de Niles, comerá hasta tener que ingresar a una clínica que le trate su patológica subida de peso. Finalmente, se congraciarán, serán padres y la complicidad entre ambos se nos mostrará irrompible. Es posible concluir que, en contraste al futuro que mueve a Frasier, es el presente lo que mueve a Niles.

107. Mientras, Martin Crane se define por la pérdida de su mujer y de su trabajo de policía, lo que le supone un brusco salto hacia adelante, hacia la vejez, que anega su presente y atasca su futuro. Paulatinamente, encontrará qué hacer, se adaptará a la nueva relación con sus hijos y terminará casándose… Con la que fue la niñera de ellos. Rompe con el pasado… Pero no tanto… Al fin y al cabo, es republicano.

108. En fin, esta perspectiva temporal de Frasier/futuro, Niles/presente y Martin/pasado nos permite varias permutaciones derivadas de los rasgos descritos. Por ejemplo, podemos pensar que todos los personajes están anclados a alguien invisible, ubicado en algún punto de la línea temporal, lo que posibilita combinarlos, como en la serie:

—Frasier está anclado a una futura mujer ideal.

—Niles, a su actual esposa Maris, a la que nunca vemos.

—Martin, a su esposa muerta.

—Roz, al padre de su hija, que nunca vivió con ellas por ser demasiado joven.

—Daphne, a algún amor que todavía vive en Inglaterra o al que encontrará al poner un océano de por medio entre su viejo y su nuevo hogar.

109. Una síntesis natural de esto es la dialéctica entre familia e individuo. La familia de Frasier no es clásica, pero sí hay padres, madres, hijos, abuelos, que hacen que el hálito de esa institución –como el fósil presupone al animal no solo vivo, sino engullendo y generando a otros animales– sí sea clásico. Eso sí, con el vaivén que hemos visto para el equívoco. Así, las esposas están ausentes, aunque son, al menos sobre la formalidad del acta de matrimonio, esposas. Las niñeras pueden pasar a ser esposas, aunque haya cierta reticencia (entre Niles y Daphne, por lo alejado de sus orígenes y personalidades; entre Martin y Ronee, por la edad y por haber sido ella niñera de los hijos de él). Las bodas son siempre conflictivas o, incluso, absurdas y pírricas –a diferencia de en *Cheers,* que, por norma, no suceden, salvo la de Woody, episodio que podría ser un enclave de *Frasier*–. Por ejemplo, como otra *huelga a la japonesa,* Daphne y Niles se casan varias veces,

ocultando cada ceremonia previa para no decepcionar a familiares recurrentemente no invitados o que no pudieron llegar a la celebración.

110. Son, precisamente, los eventos mayores, las bodas y los cumpleaños, los que alcanzan las mayores cotas de reunión del equívoco con el fósil familiar que recoloca a sus miembros según el impulso de los equívocos descritos. Tomemos la boda de Martin (11.23-24), fijada por error un 15 de mayo, al confundir el novio la fecha acordada con Ronee, con el cumpleaños de su perro Eddie. Niles y Frasier quieren compensar la precipitación de tal fecha organizando ellos mismos el evento, lo que durante toda la serie (y por el bagaje de la comedia clásica), es un sinónimo de equívocos y confusiones, que se renuevan y se ramifican. Así, Frasier prepara unas salvas de cañón que conmemoren el enlace, y los tres hermanos más descontrolados de Daphne, venidos de Manchester para la boda, las encienden a destiempo, en uno de los gags de *serie muda* más ruidosos que recuerdo. Un camión de ganado tiene un accidente cerca y los invitados deben quedarse encerrados en el salón de la boda, para evitar el apestoso olor. Sin embargo, la sala es extremadamente calurosa, puesto que el aire acondicionado se ha roto y vemos a los invitados desfajados y cada vez más sucios y semidesnudos. De fondo, tres policías bailan con tres cabareteras, en alusión, surrealista y de efecto Droste, a quienes van a casarse. Ya he contado que Daphne y Niles han de marcharse con Eddie al veterinario, para que este arroje el anillo que se tragó, para resultar siendo el lugar donde tienen a su hijo. "Tú eras así de feo", dice Martin a Frasier cuando ven a Niles sosteniendo, como si fuera su nieto, al mono mascota de una paciente. Después, Frasier, que está investido para ello por su religión protestante episcopaliana, casa en la clínica veterinaria a su padre y a su ex niñera, transformada ahora en madrastra.

111. Apuntemos también el 7.10, cumpleaños de Frasier. Para empezar, Martin coloca en Eddie un micrófono que permite hacer ventriloquía con él, pareciendo a Frasier que el perro le felicita y le aconseja. Tenemos un primer regalo de cumpleaños, que es que Eddie le pueda decir a Frasier alguna verdad esencial. Podemos verlo de un modo aún más fabuloso: Eddie, por fin, como psicólogo de Frasier, fusionando la práctica de Frasier con la magia. En un segundo giro, a Niles le molesta que su padre diga que nunca fue un joven rebelde, así que el menor de los Crane decide comerse un pastelito de marihuana… Una confusión de la entrega en el Nervosa por Roz, hace que se lo acabe tomando Martin y que Niles se coma un pastelito normal y corriente. Martin actúa irracionalmente, mientras que Niles también, o incluso más, aunque sea por pura autosugestión. Ventriloquía, narcóticos, autosugestión… Son situaciones donde uno actúa dislocado…

112. Ventriloquía: la voz no proviene de quien la emite, sino de alguien que, para que haya ventriloquía y no presencia acusmática o voz sin cuerpo, está cerca y se subroga a un cuerpo que no es el suyo.

113. Narcóticos: posibilidad de estar en la propia mente como invitado, viéndose como un tercero… Como ser ventrílocuo de uno mismo, aunque la cuenta a pagar pueda acabar siendo más larga que la de Norm en el bar Cheers.

114. Como fuego que no crepita, el cumpleaños sucede, pero no se celebra. La moraleja es que esa celebración individual ha de ceder a la colectiva. Escribo de memoria, pero creo recordar que Frasier se queja en voz alta de sus temores porque Daphne se marche de la casa tras su boda con el abogado, y esta lo malinterpreta como que ¡la ama! Al preguntarle a Martin si él sabía que el "Doctor Crane" la deseaba así, el padre se lo confirma, pero porque piensa que se está refiriendo a Niles. Finalmente, Frasier, narcotizado por unas pastillas contra el dolor de espalda, le confirma a Daphne que no es él, sino Niles quien lleva años secretamente enamorado de ella. Es decir, un cumpleaños solo importa si nos prepara para celebraciones sociales, y por eso la importancia remarcada de los enamorados Niles y Daphne…

115. Los otros tres personajes, por unas razones u otras, deben todavía salir de sí mismos, si no quieren acabar como Eddie, que, como todos los perros –lo decía Teillier– "sufren porque quieren ser humanos"[16]. Frasier tapa con una imagen irreal de sí mismo a quienes cree amar; Martin, todavía dolido por su viudez e inseguro por su vejez y cojera, temía a los compromisos; y Roz, cuando alguien la aprecia por ser como es, lo rechaza por prejuicios sociales o inseguridades de toda laya: lo hará con su gran amor, un basurero que, con inteligencia, se ríe de sí mismo, llamándose "hombre topo".

116. Termino. Como un primer balance de lo expuesto en este ensayo, puede afirmarse que la serie *Frasier* aguanta la resolución de sus tramas hasta el final. Todo se ha resguardado para resolverse en la temporada final, como el enamoramiento de Niles, la dificultad de divorciarse –formal y psicológicamente– de Maris, el futuro laboral de Frasier o la aceptación de Martin de su nueva condición.

117. En cambio, *Cheers* se nos presenta como una serie escindida. Al igual que hay dos *Twin Peaks* (el anterior y el posterior al descubrimiento del asesinato de Laura Palmer; o incluso cuatro, al incluir la película precuela y la continuación veinticinco años después), hay dos *Cheers*: las temporadas 1-5 y los últimos tres episodios de la serie, esto es, 11.26-28, que es donde Diane es parte del argumento; y el resto, donde la serie es otra cosa, que en cierto modo se prolonga en un chapoteo límbico –emociones, sed y sexualidad– del que no me quiero ocupar aquí.

118. En *Frasier,* la resolución del argumento a lo largo de las once temporadas está contenida, como en tensión. Pero, a su vez, se nos anticipan muchas pistas sobre su desarrollo. Por ejemplo, asumimos que Niles, de un modo u otro, estará con Daphne, pues se junta el amor incondicional de aquel y la adscripción a la bondad de esta; y, si no se casasen, se harían amantes o se amarían mentalmente, en sueños, pues Niles es muy Ausiàs March… Pero algo los acabará reuniendo. También deducimos que Martin, pasados los momentos más tensos del comienzo de la serie, acabará mejorando la relación con sus hijos, aunque solo sea porque se lo sugiera su jerarquía de valores tradicionales… Lo que desconocemos es si Frasier será feliz. Sin embargo, lo que queda claro al finalizar la serie es que plantearlo en esos términos es equivocado, pero, paradójicamente, sin esa falacia de la felicidad no habría sitcom. Dicho de otra manera, la estructura de *Frasier* es férrea, pero es la que otorga fertilidad para que los personajes cambien, a su vez, limitando el furor de la originalidad argumental y las consiguientes tramas grotescas, por incoherentes, como en tantas y tantas series actuales. Cuando el argumento se deshilacha –en *Cheers,* cuando se va la hilandera Diane–, se ven las costuras de los guionistas, ansiosos por el más difícil todavía, tentados por la enumeración estéril de acciones.

119. Puede también sostenerse, como conclusión, que un punto en común, apabullante por su presencia tan firme, es que tanto *Cheers* como *Frasier* suceden en un marco adolescente. Propio o epocal, esto no tiene por qué ser negativo, y de hecho puede decirse que, al igual que en ambas series el marco mental es adolescente, en el mundo de Lubitsch predomina la niñez –ladrones que ascienden mágicamente en la escala social, optimismo prebélico lindante con lo ingenuo, parejas, como en *Una mujer para dos (Design for Living,* Ernst Lubitsch, 1933), felizmente triples –o, en Wilder, las fantasías y marejadas de la mediana edad.

120. En el limbo para adolescentes de *Cheers,* Sam y Diane están sacados de un instituto, e igualmente el predominio de instituciones como la deportiva o el bar son propias de ese período de juventud. Sam como seductor sistemático y celebrado –al principio– y como paciente de una clínica para tratar su adicción al sexo –al final –evidencia problemas de esas edades, al igual que las búsquedas intelectualoides de Diane y su culto pedante a la lectura, el modo en que Frasier y Lilith se asumen como pareja acuciada por la perfección, o la camaradería de Norm o Cliff. O como el Coach, mesero que podría ser Al Delvecchio ("Buddy Holly", Weezer,

Spike Jonze, 1994), con un mini Delvecchio en Woody Boyd. Incluso Carla, como madre soltera, cuando oscila entre enamorarse de gañanes hormonalmente avasalladores (Nick Tortelli o Eddie, el jugador de hockey) o de ñoños que sostienen libros (Marshall, profesor del MIT, o un mentor de Frasier), repite patrones de juventud.

121. Todo es posible en ese entorno juvenilmente cerrado:

—Diane: Estamos comportándonos como críos.

—Sam: Puede ser.

—Diane: Dejémoslo de esta manera: yo soy una gomota y tú un pegamento, todo lo que me digas me rebota y se te pega al momento… Dijiste que me quieres, me quieres, me quieres.

—Sam: No te quiero, ¡no, no, no!

—Diane: Sí me quieres, ¡sí, sí, sí! (1.17)

Y Sam corre perpetuamente tras Diane (o le saca grotescamente la lengua, congelado en la niñez, como vemos en los últimos episodios de las temporadas dos y cuatro). Una Diane que, a veces, lleva una chaqueta completamente roja, a lo caperucita, y que huye del lobo por el pasillo, hasta el fondo del bar. Por versionar una canción inmemorial en español:

El Cheers *es mi casa*
muy particular.
Cuando llueve se moja
como las demás
[…]
D, I, A, N, E,
S, A, M, A,
que si tú no me quieres
otro a mí me querrá.
Cervecita, whiskycillo,
corre, corre, que te pillo,
apurad, apurad,
que el demonio va a pasar.

122. En el purgatorio de *Frasier* también vemos algunos de esos rasgos de instituto (pero, eso, sí, nunca la crueldad y la impotencia strindbergianas de la relación entre Diane y Sam). Por ejemplo, Frasier y Niles lamentan continuamente la época del instituto (no tanto la de la universidad, donde, por fin, pudieron corresponder a la imagen de *poderosos intelectuales* que tienen de sí mismos). Incluso, aparecerán en la serie amores de esa época, como Lana, "la guapa de la prepa". En este sentido, Niles no ha podido sustraerse de la imagen de joven desvalido, atacado por los estudiantes más fuertes, y todavía desarrolla tics, más para protegerse de esos fantasmas que de lo que le rodea. Además, Martin, por su modo de ser padre, es una figura que los mantiene en un período juvenil, principalmente al recordarles su ineptitud para ejercitar o apreciar los deportes, alimentando, secretamente, a personajes como Bulldog, él mismo una deformación de lo asociado vulgarmente al deporte: rudeza, impetuosidad, avasallamiento y gritos que se comen el matiz y el susurro. Roz está continuamente buscando una pareja, repitiendo ansias que todos hemos tenido en esas fases juveniles, mientras que Daphne es joven y hace un trabajo usualmente propio de jóvenes.

123. Finalmente, la búsqueda de Frasier de la tríada que lo aplaque (su ciudad, trabajo y mujer ideales) es la de quien se dice *forever young* y, de no romper con eso en la enésima oportunidad que se le presente, su destino puede ser el de un alcoholismo que –como a Sam–, le ronda, ansioso por succionarlo y encerrarlo dentro de alguna de las botellas del bar Cheers.

---

[1] En la segunda parte del Quijote, en sus capítulos XXV, XXVI y XXVII.

[2] Esta nota al pie no es por “lubitschiano”, sino por “lemingo”, preferible a *lemming* (a decir de Rafael Alvarado Ballester, p. 58). Al respecto, Diane llama “lemingos” a todos los que siguen acrítica, perrunamente, a Sam, como si fuera líder de prepa (3.14).

[3] Sobre esto último, recordemos que el bar de arriba de Cheers se llama Melville’s; el estado de Massachusetts tiene una tradición ballenera, y una ballena blanca es la que preside la entrada a la oficina de Sam; y en la isla de Nantucket, la de Ahab y Starbuck, se desarrolla la sitcom *Wings* (1990-1997), de los mismos creadores de las series que estoy analizando.

[4] Otros amigos de la época dicen: “vodka, whisky, tequila y ron”, “ron, vodka, ginebra y Licor 43” o “ron, vodka, Martini y Licor 43”… La imposibilidad del recuerdo claro demuestra la efectividad del chupito.

[5] Es la traducción propia de un diálogo informal y con múltiples palabras frases cortadas que he mantenido:
—Anyway, even when I was on that sky weekend, I didn’t fool around that much… So even I were ahhh… I wouldn’t be doing as much as you think –and I’ m not– so it’s even less … or not… So, do you ok now? Ah?
—I was never not ok.
—You weren’t? Oh, great! Great! Wow!! What a silly misunderstanding this was, ah? Not?
—Sam
—Wa?
—There was never a misunderstanding/ I knew the truth/ The whole time
—Wellthat’sgreat… That’s grea… Well am off again. Ook.[5]

[6] Rodríguez Álvarez, María de los Ángeles, *Usos y costumbres funerarios en la Nueva España,* El Colegio de Michoacán y El Colegio Mexiquense, México, 2009, p. 109.

[7] Navarro, Esteban (entrevistador) y Teillier, Jorge (entrevistado), ‘Jorge Teillier: Pasajero del Hotel Nube’, *Simpson* 7, vol. 5, primer semestre de 1994, http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-202018.html , p. 152. En otro lugar, “[e]n lo que concierne a Parra, dice [Teillier] lo siguiente: “Adiós al Führer de la Antipoesía / Es mejor no enseñar dogma alguno, aunque sea ecológico’”. Hahn, Óscar, “En la realidad secreta”, *Altazor. Revista electrónica de literatura*, noviembre de 2021, https://www.revistaaltazor.cl/jorge-teillier-2/

[8] “[A]quel mundo poblado por espejos que no reflejan nuestra imagen sino la del desconocido que fuimos y viene desde otra época hasta nuestro encuentro, aquel donde tocan las campanas de la parroquia y donde aún se narran historias sobre la fundación del pueblo”, Teillier, Jorge, ‘Sobre el mundo donde verdaderamente habito’, *Altazor. Revista electrónica de literatura*, noviembre de 2021, https://www.revistaaltazor.cl/jorge-teillier-3/ . Los últimos minutos de *Cheers*, donde los personajes se preguntan por el sentido de la vida, y luego unos se despiden y otros se quedan, y al final es uno solo el que permanece –tal vez visitado por una sombra, la suya, la nuestra o una tutelar–, son, justamente, lo de ese párrafo.

[9] Morioka, Masahiro, ‘A Phenomenological Study of ‘Herbivore Men’’, *The Review of Life Studies*, vol.4, 2013, 1-20. Escrito en la revista que él mismo creó, me llama la atención, especialmente, la pregunta de fondo: qué tipo de hombre genera una sociedad pacífica desde mediados del siglo XX hasta las primeras décadas del XXI, al menos respecto a agresiones o conquistas a otros Estados, guerras interestatales, conflictos armados internos o persecuciones sistemáticas o generalizadas a la propia población. Es decir, una sociedad como la japonesa tras la Segunda Guerra Mundial.

[10] Eso sí, en la tradición antigua y medieval de los bestiarios y emblemas también se ha identificado a la grulla con la prudencia o la diligencia, cualidades que muchas veces vemos en Frasier y Niles. Véase Rodríguez Peinado, Laura, 'Grulla', *Base de datos digital de Iconografía Medieval*. Universidad Complutense de Madrid, 2014, https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/grulla , de donde:
"En los bestiarios medievales se alude a sus cualidades para organizar el vuelo y en el cambio de guía cuando [...] está cansada, así como a uno de los aspectos más significativos en su imagen iconográfica que hace alusión a que cuando las grullas duermen, una se mantiene en guardia y para estar vigilante se sostiene sobre una pata mientras en la otra sujeta una piedra en alto para despertarse en caso de que esta se caiga, por eso se la considera símbolo de la vigilancia. Estas cualidades son señaladas asimismo por Plinio y San Isidoro de Sevilla. En el siglo XIII San Antonio de Padua y el franciscano Bartolomeus Anglicus relacionan sus hábitos con la misericordia y la vigilancia para no caer en el pecado.
Por sus costumbres se las relaciona con virtudes como la diligencia y perseverancia, porque acuden con prontitud y sin pereza a realizar su misión; la previsión, porque para evitar los envites del viento se carga con piedras para no desviarse de su ruta; y la sabiduría, porque vuelan bajo la dirección de una sola, por lo que se asocian a la virtud que debe adornar a un príncipe".
Por aprovechar las sugerencias de la emblemática, podría verse a Diane como un fénix que renace siempre para recaer en las cenizas de sus temores a no revivir, o a Carla como un pelícano que alimenta con su sangre a sus hijos, a sus parejas, a los clientes de Cheers.

[11] "¿Cómo, si no es a partir de un desdoblamiento escénico que representa a mi persona, entrando y saliendo de una fortaleza ('mi casa es mi castillo') podría haber alcanzado la audacia de 'desdoblarme' en un exterior y un interior de los que puedo entrar o salir, cuando en la realidad de mi subjetividad no hay tal interior ni tal exterior?
La propia idea del pronombre de primera persona, el Ego, como un 'fuero interno' al cual el sujeto puede replegarse –*noli foras ire*– o, en su caso, salir fuera para expresarse a los demás, debe probablemente más a los recintos formados por piedras ciclópeas que a cualquier otro tipo de fuente de inspiración. Y el mismo sujeto que se supone habitando ese castillo interior (el 'habitante del castillo', mejor que el 'fantasma de la máquina') tomará de la fortaleza de sus murallas la inspiración para considerarse él mismo fuerte, como una roca, o duro como un diamante –el 'eje diamantino' de la personalidad como lo denominaba Ganivet–. Es el mismo sujeto que, al adorar a un fetiche diamantino, a unas piedras preciosas, está simplemente adorándose a sí mismo, fascinado ante la dureza, junto con el brillo del diamante que contempla". Bueno, Gustavo, 'Filosofía de las piedras', *El Catoblepas*, núm. 58, 2006, https://nodulo.org/ec/2006/n058p02.htm. Cursivas en el original.

[12] 'Entrevista a Jorge Teillier por Hernán Ortega Parada' [entrada de blog], *Teillier Aleph. Antología y notas de Juan Carlos Villavicencio*, 27 de abril de 2010, http://teillier.blogspot.com/2010/04/entrevista-jorge-teillier-por-hernan.html

[13] Estoy de acuerdo con este comentario: "Siempre pensé que Mel era Maris. Nunca hice la distinción hasta años después. Juegan papeles castrantes similares, y se describen de manera similar tanto física como en temperamento", Steven.kawleski [seudónimo] (16/5/2019), 'Mel Karnofsky' [comentario], *Frasier wiki*, https://frasier.fandom.com/wiki/Mel_Karnofsky?commentId=4400000000000002191

[14] Nagle, Angela, *Kill All Normies: Online culture wars from 4chan and Tumblr to Trump and the alt-right,* Winchester y Washington, Zero Books, 2017, pp. 69-72, especialmente la enumeración de las pp. 70-71. Nagle se infartaría al ver que esa efervescencia, como de campos de nieve vacíos, donde nieva y nieva pero no hay nadie, continúa ampliándose , con los únicos límites de lo enunciable como identitario por *cualquier sintiente que sienta que se siente sentir*… Y que tenga una conexión a internet. Ramón Gómez de la Serna escribía que "lo cursi abriga". Pues bien; lo cursi, sistematizado, asfixia.

[15] "Nuestros estudios iniciales se centran en investigar la forma y función del armamento desplegado por el patógeno *(O. unilateralis s.l.)* para romper las formidables defensas de la hormiga huésped. Suponemos que el armamento pesado 'de elección' es la placa estromática (la etapa sexual o teleomorfa) producida lateralmente sobre un tallo o clava que emerge de detrás de la cabeza de la hormiga –el rasgo emblemático del hongo hormiga zombi– enterrada dentro del estroma son los ascomas con forma de matraz y paredes gruesas que producen estructuras en forma de saco llamadas ascos [*asci*]". Evans, Harry C., Elliot, Simon L. y Hughes, David P., 'Ophiocordyceps unilateralis: A keystone species for unraveling ecosystem functioning

and biodiversity of fungi in tropical forests?', *Comunicative & Integrative Biology*, 4:5, 2011, 598-602, https://doi.org/10.4161/cib.16721, pp. 599-600. "Un parásito es un parásito es un parásito", como escribe con agudeza Alemán, Gabriela, 'Los zombis y Proudhon', *Revista de la Universidad de México*, enero de 2018, p. 22, https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/7d2615ac-268a-49d1-b63c-89e4679ec7f9/los-zombis-y-proudhon

[16] El diálogo es así:
"—Esteban Navarro: Pero los gatos son traicioneros.
—Jorge Teillier: Mentira. No son humanos no más.
—Esteban Navarro: ¿Cuál es el gato Pedro [alude al gato preferido del poeta]?
—Jorge Teillier: El que está enfermo. Lo que pasa es que los gatos no quieren ser humanos; son mucho mejores que los seres humanos. Y los perros sufren porque quieren ser humanos". Navarro y Teillier, *op. cit.*, p. 156.



Jesús Pérez Caballero

Jesús Pérez Caballero (Gandía, España, 1981) es escritor y jurista. Profesor-investigador en El Colegio de la Frontera Norte (Tamaulipas, México). Autor de las novelas Las Brigadas Prosublime y En los márgenes de la biblioteca europea (Sloper), así como del ensayo Her. Personas, máquinas y derecho (Tirant lo Blanch), entre otros. Coordinador de investigación de la plataforma artística Días de Campo, cuya última publicación es Sobre el posible paradero del libro sagrado y sustraído de Xocén (editorial Servicios).

Página del autor

Jesús Pérez Caballero

Jesús Pérez Caballero (Gandía, España, 1981) es escritor y jurista. Profesor-investigador en El Colegio de la Frontera Norte (Tamaulipas, México). Autor de las novelas Las Brigadas Prosublime y En los márgenes de la biblioteca europea (Sloper), así como del ensayo Her. Personas, máquinas y derecho (Tirant lo Blanch), entre otros. Coordinador de investigación de la plataforma artística Días de Campo, cuya última publicación es Sobre el posible paradero del libro sagrado y sustraído de Xocén (editorial Servicios).